

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**REVISIÓN DEL ESPACIO EN LA ESCULTURA: LA
ESPACIALIDAD HUMANA Y EL OBJETO A LA LUZ DEL
SIGLO XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana María Gallinal Moreno

Bajo la dirección del doctor:
José de las Casas Gómez

Madrid, 2007

ISBN: 978-84-6693084-0

REVISIÓN DEL ESPACIO EN LA ESCULTURA:
LA ESPACIALIDAD HUMANA
Y EL OBJETO A LA LUZ DEL SIGLO XX

TESIS DOCTORAL

Ana María Gallinal Moreno

Director: José de las Casas Gómez

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura
Universidad Complutense de Madrid

2006

Al poeta insumiso

Cubierta:

Ana M. Gallinal.

“Tentáculos”, 2003. “Tentaciones de Estampa”.

Pabellón de la Pipa. Madrid.

180 x 150 x 200 cm

Látex, madera, pintura fluorescente, luz negra

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. I
PLANTEAMIENTO DE LA TESIS:	p. V
Objetivos	p. VI
Diseño metodológico	p. VIII
Antecedentes	p. IX
Justificación teórica	p. XIV
1. APORTACIONES DE LA ESCULTURA A LA CONCIENCIA DE ESPACIO:	
1.1. De la escultura como forma a la escultura como lugar	p. 1
1.2. Implicaciones de la escultura con el espacio a través de la experiencia del lugar	p. 25
1.3. La relación vital, activa y reflexiva del hombre con el espacio: la escultura nómada	p. 51
2. SOBRE LA FORMA Y LA MATERIA:	
2.1. El objeto artístico: su naturaleza formal y material	p. 77
2.2. La poética del objeto y la estética de la materia	p. 107
2.3. El objeto como signo de la realidad	p. 135

3. SI TODO ES ESPACIO:

- 3.1. El espacio: una realidad relacional p. 165
- 3.2. La corporeidad del espacio p. 201
- 3.3. Cuerpo y espacio: la espacialidad humana p. 253

4. LA GESTIÓN CONSTRUCTIVA DEL ESPACIO: p. 277

- 4.1. La rebelión de los objetos: p. 299
 - 4.1.1. La crisis del espacio urbano como crisis del arte p. 319
- 4.2. Relaciones entre la carne y la piedra: p. 343
 - 4.2.1. El lugar como escenario del alma p. 363
- 4.3. Construcción del universo doméstico y social: p. 395
 - 4.3.1. La arquitectura del paisaje p. 411
 - 4.3.2. El desierto occidental: la democratización y comercialización del paraíso doméstico p. 433
 - 4.3.3. La escultura como forjadora de lugares: claves para un nuevo modelo de sociedad. p. 465

CONCLUSIONES p. 493

BIBLIOGRAFÍA:

- Libros publicados p. 511
- Tesis doctorales inéditas p. 527
- Publicaciones periódicas, catálogos y material audiovisual p. 529

INTRODUCCIÓN

El espacio y la apropiación del mismo por el hombre son vitales en la existencia humana, y responden a la necesidad de un entorno adecuado para vivir como triunfo del poder del individuo sobre el espacio en el tiempo. Nos encontramos que no es posible encontrar la felicidad sin un concepto estable de casa y hogar, es decir, que es necesario tener referencias físicas y afectivas con el lugar y la apropiación y posesión de espacio para vivir plenamente.

La relación vital del hombre con el espacio se apoya en la vivencia del propio cuerpo y la percepción háptica –sentido del tacto– o visual –sentido de la vista– en el espacio fenoménico. El ser humano necesita ser partícipe creativo de los espacios que experimenta de lo que se deduce una relación activa y creadora del hombre con el espacio, una participación que pasa por la transformación del espacio y su señalización como testimonio de la intervención humana en el tiempo, dejando “rastros” sobre el territorio y marcando la propiedad física, conceptual y afectiva del espacio habitado. El hombre ocupa espacio, lo posee y se mueve en él reaccionando y actuando sobre él, siendo necesaria una reflexión e investigación sobre el espacio para comprender la estructura del

mundo y el sentido de la existencia humana, para tomar conciencia del espacio y de la naturaleza del hombre.

De la relación reflexiva del hombre con el espacio se deduce el desarrollo del concepto filosófico, científico, matemático, físico y metafísico del espacio, así como su relación con la dimensión temporal y con el lugar, lo que aleja la definición de espacio de los postulados que lo describen como algo absoluto. Paralelamente al análisis científico, psicológico, filosófico del espacio, desde la investigación artística, el manejo de la cuarta dimensión del tiempo sumada a la tridimensionalidad del objeto, el análisis de la relación que el hombre establece con el espacio de carácter vital, activa y creadora, y reflexiva introducen un espacio definido ya no sólo como un medio donde existen objetos físicos, sino referido a aspectos relativos a la trascendencia y espiritualidad del hombre, al cosmos natural y humano.

Nos encontramos, pues, con una difícil descripción del espacio a partir de su relación vital con lo humano, que hace aún más compleja una revisión de las cualidades espaciales de la escultura desde los hallazgos creativos desarrollados por el hombre a lo largo de la historia del arte, a lo que se suma, además, los diferentes modos de percepción del espacio por el hombre variables con la época y con el sujeto histórico, siendo difícil encontrar una definición para el arte debido a la compleja naturaleza de la condición existencial humana.

Si bien la experiencia humana y la experiencia espacial están íntimamente ligadas podemos deducir que en la creación de los ambientes están implicadas cuestiones que atañen al estado físico y emocional de los individuos siendo el arte capaz de mejorar nuestra existencia a partir de la transformación estética del entorno humano.

Desde siempre el efecto estético de las cosas en el espacio y del espacio mismo ha preocupado al hombre al mismo tiempo que han sido testimonio de su estado

emocional y psíquico. Los espacios hablan de los habitantes y de su particular concepción material, significando y reflejando los vínculos establecidos entre el sujeto y sus arte-factos, de forma que a través del lugar se reconoce al habitante siendo el espacio como el sujeto, único.

Desde la casa natal hasta los sucesivos espacios que habitamos a lo largo de la vida como refugios del cosmos, todo se genera en un sitio siendo los lugares auténticos escenarios del alma, donde se nace y se muere, donde se ama y se sueña. En la casa, estado y morada del alma, que decía Gastón Bachelard, proyectamos nuestra psique haciendo de ella un cuerpo vivo, un mundo de apariencias y recuerdos que toma la forma de su ocupante en base a la función de habitar y se construye a partir de las vivencias del individuo y para el individuo. A través de la construcción de la casa, y demás lugares habitados, el hombre se confiere una dimensión social estableciendo una relación afectiva con el sitio que, a su vez, lo vincula con lo local.

Esta reflexión abre una posibilidad al arte hasta entonces desconocida en cuanto a la escultura como forjadora de lugares para una posible morada del hombre social. Partiendo de la base de que la naturaleza de lo escultórico reside en el modo en que el objeto se complementa con el espacio, y que el hombre, al intervenir artísticamente el espacio señala para otros un hecho, el concepto espacial de la escultura se amplía a un ámbito de significación y sensibilidades hasta entonces desatendido definiéndose por el lugar y por la participación del público. Entendiendo la ciudad no como un contenedor de productos artísticos o sembrada de arquitecturas inmóviles, sino como el contenido mismo del arte y definida por factores dinámicos, perceptivos, sensoriales, y de comunicación entre las personas, el llamado arte público, más allá de la escultura conmemorativa o monumental, inserta el trabajo artístico en el debate social, ampliando de esta forma la definición de monumento que, al margen de conmemorar un hecho histórico, propicia la participación del espectador y los va-

lores de identidad del individuo o comunidad con el lugar.

Este análisis se centrará a lo largo del siglo XX y principalmente a partir del momento en que la escultura busca redefinirse y adquirir autonomía según la teoría del campo expandido de Rosalind Krauss, quien por primera vez estableció que la escultura ya no era una privilegiada y que compartía territorio con otros axiomas que la relacionaban con la arquitectura y el paisaje, en base a la apertura extensiva de lo escultórico al lugar. A la luz de las aportaciones escultóricas a la conciencia de espacio que supusieron la renovación de los contenidos vigentes de la escultura forjando las ideas claves del espacio escultórico durante el s. XX, el presente estudio presta especial importancia al momento en el que la escultura se abre al espacio en el contexto de una sociedad caracterizada por la revolución espacial: la escultura como forma se convierte en escultura como lugar, es decir, trasciende la materialidad del objeto artístico hacia el proceso, el contexto... (posminimalismo, arte ambiental, hapenning, conceptual, earth art, body art, instalación, ...), y hacia el espacio como elemento estructural de los sistemas constructivos (vínculos de la escultura con la arquitectura) y la representación cultural.

PLANTEAMIENTO DE LA TESIS

En el capítulo uno se abordará, partiendo de la capacidad del arte de ser reflejo y expresión de la naturaleza humana del hombre y la sociedad, las condiciones contextuales (socioculturales, filosóficas, estéticas) por las cuales la escultura, a principios de los años 60, comienza a implicarse en cuestiones espaciales, desencadenando un proceso de desmaterialización por el que de la escultura como forma se pasa a la escultura como lugar y, desde los años 70, el espacio como contenedor físico de las obras se concibe como representación cultural.

El capítulo dos trata de analizar la naturaleza de lo artístico desde su dimensión simbólica a partir del momento en que la escultura comienza a ser autónoma y a producirse un desplazamiento dialéctico de lo escultórico hacia categorías extraformales. Se estudia la naturaleza de la escultura desde la aplicación de los principios lingüísticos en el arte con el fin de encontrar una significación anterior a la materialización concreta de la idea en objeto que desentramen lo que convierte en artístico un objeto para hallar los mecanismos que permiten que, por un lado, la producción artística sea afectada por la cultura y el objeto sea asumido como obra de arte a través de la teoría institu-

cional del arte y, por otro, que el arte sea motor de cambio y progreso de la humanidad, es decir, que justifiquen la afectación mutua que existe entre la cultura y el objeto plástico.

A lo largo del capítulo tres se analizarán las aportaciones de la escultura a la conciencia espacial a la luz de las ideas de espacialidad y objetualidad. El estudio pretende buscar las interacciones que surgen entre el espacio y el cuerpo humano, y entre la psique del individuo y el objeto plástico, y que motivan que la escultura del s. XX comience a prestar más atención hacia la topología del lugar y a concebir el espacio desde un punto de vista relacional, fenomenológico y no organizativo.

En el capítulo cuatro se estudiará las interacciones que existen entre la concepción espacial con el que el individuo percibe el mundo y su particular concepción material. A partir de la aplicación del paradigma espacialista al ámbito de las relaciones humanas, se analizará las relaciones que se establecen entre la conciencia espacial del hombre y su gestión constructiva del espacio.

OBJETIVOS:

Partiendo de la relación ontológica entre hombre y espacio, el objetivo de nuestra investigación es demostrar que el arte facilita el desarrollo del hombre y el progreso de la sociedad y que es sensible a las crisis del hombre actuando como catalizador de cambios humanos y sociales. A la luz de las intervenciones escultóricas desarrolladas en el contexto del s. XX que nos permiten hablar de un arte que nunca antes había sido tan espacial, tridimensional (objetual) y tetradimensional (arte virtual), el estudio persigue la revisión del espacio en la escultura como forma de conocimiento de la relación vital, activa y reflexiva entre individuo y espacio para lo cual se propone:

- Reflexionar sobre la hipótesis de partida que establece que el hombre está dominado por las relaciones espaciales, bajo lo que se enmarca el concepto de “espacialidad” y permite hablar de la relación ontológica entre hombre y espacio.
- Demostrar que la definición del objeto escultórico necesita abordarse desde aspectos que trascienden la materialidad.
- Demostrar que la atención de la escultura hacia la topología del lugar (espacio relacional y fenomenológico) parten de la relación ontológica entre hombre y espacio, de la necesidad incondicional de interacción entre el cuerpo (humano) y el lugar, y el objeto (plástico) y lo cósmico.
- Demostrar que las aportaciones escultóricas a la conciencia de espacio surgen como reacción al problema del que adolece el hombre contemporáneo, cada vez más desvinculado del entorno (medioambiente y seres humanos).
- A la luz de las aportaciones escultóricas del pasado s. XX, describir un modelo de intervención artística que asuma el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conjunto de relaciones espaciales.

Como objetivos específicos:

- Analizar la relación vital que se establece entre hombre y espacio para conocer las claves para el posible desarrollo del hombre y la sociedad.
- Analizar los descriptores de lo artístico y la naturaleza del objeto escultórico en base al desplazamiento dialéctico de lo escultórico a categorías extraformales como posibilidad de conocer, más que como objeto como

formas, la manera de percibir y comprender el mundo.

- Investigar las aportaciones escultóricas a la conciencia de espacio a la luz del s. XX que permiten ampliar el concepto de la escultura al de “lugar” y al de “representación cultural”.
- Analizar la importancia de la investigación artística, clave en la revisión de las relaciones entre el hombre y el espacio cósmico, para un posible desarrollo social y cultural universal, y respeto entre los pueblos.
- Considerar la discusión sobre la posibilidad de un monumento actual como una forma plástica de investigación sobre la relación ontológica entre el hombre y el espacio traducible en un nuevo modelo social de desarrollo que haga del espacio una arquitectura de la memoria.

DISEÑO METODOLÓGICO:

1. Búsqueda de los antecedentes en la materia de estudio de la tesis acerca del objeto artístico y el espacio en la escultura.
2. Contraste entre las diferentes teorías enunciadas en relación al tema de análisis.
3. Planteamiento de la tesis y desarrollo de la investigación en un terreno necesario de revisión.
4. Análisis de las claves del enunciado de la tesis: la relación ontológica entre el hombre y el espacio y la espacialidad humana.
5. Nuevas propuestas.

ANTECEDENTES:

El concepto de espacio ha sido una preocupación constante del pensamiento humano, desde el punto de vista existencial y real siendo el lugar el reflejo de la transformación social. El espacio, experimentado y vivido por el ser humano, y olvidado casi totalmente por la filosofía, y el tiempo, que ha sido el problema principal para la filosofía actual, siguiendo las huellas de Martin Heidegger, están íntimamente ligados a la existencia humana. Desde la investigación artística, la escultura, según el filósofo alemán, más que una conquista del espacio o su confrontación es “la materialización de los lugares” que, abriendo un entorno, reúne las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia y permite al hombre habitar en medio de ellas. La escultura es forjadora de lugares de identidad sobre los que el hombre proyecta su humanidad materializada a través de los objetos creados por el hombre para tal fin.

Si miramos hacia el pasado siglo XX, desde entonces asistimos a una revolución del espacio en todos los ámbitos de la vida (tecnológico, científico, cultural, social,...). La velocidad de los medios de comunicación durante la segunda mitad del s. XX alteró el modo de percepción espacio-tiempo en el nuevo modelo de urbanismo de la sociedad tardo-capitalista o sociedad del espectáculo convirtiendo el espacio urbano en un lugar de tránsito más que de relaciones humanas. Marc Augé hablaría del exceso de espacio como una característica de la sobremodernidad, es decir, de la visión inmediata o simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta. El mundo parece estar a nuestro alcance a cambio de importantes modificaciones físicas en el espacio producidas por la multiplicación de las redes virtuales y la aceleración de los medios de comunicación que convierten los llamados no-lugares de la no identidad colectiva, como los aeropuertos o las zonas deshabitadas del casco histórico de las ciudades, en las ruinas contemporáneas de la “superabundancia espacial”, basadas en la similitud y la soledad y no en la

relación o la identidad del individuo convertido en consumidor y pasajero. Ese espacio massmediático de distancias y duraciones desvanecidas, donde el valor de la identidad ha sido sustituido por el consumismo y el bombardeo de la información como nueva forma de comunicación, donde el individuo no se identifica con el espacio en un mecanismo de dislocación, “el espacio absoluto de la simulación”, como decía Jean Baudrillard, de hacer ver lo que en realidad no existe y fingir lo que no se tiene, remite a una ausencia donde lo real es suplantado por los signos de lo real.

La ausencia de un centro fijo en las ciudades y el desplazamiento del casco antiguo urbano al mundo fingido de los parques temáticos, lugares del no-conflicto, sitúa la utopía urbana contemporánea en la ciudad del confort, la felicidad y la seguridad donde la relación entre el individuo y el medio, entre el hombre y el espacio, se desvanece en un mundo de apariencias que no diferencia lo real y lo ficticio, lo privado de lo público. En el boom de los massmedia, del simulacro de la imagen televisada, en las migraciones... advertimos un cambio de las relaciones simbólica con el espacio, tras la amenaza de confundirnos en lo global, con el riesgo de la desterritorialidad, y de la web como un largo destierro y pérdida de lugar y de hogar en una patria global.

En medio del llamado desierto occidental del mundo moderno que identifica el espacio (o hiperespacio) como cuantitativa y cualitativamente indeterminado y sin roturar, sin estructura y sin formas, como un lugar antiterritorial e inhabitable para el hombre, que en vez de espaciar, desterritorializa, desfragmenta, y donde toda construcción o técnica humana está abocada al fracaso, a la condición efímera y antiobjetual, a la nada, la ruina, a la inactividad como en un estado de acabamiento, en este contexto del desierto artificial, el modo de representación artística consiste en la producción de imágenes no reales sino productos de la simulación, la representación se desvanece y, según José Luis Brea, en la insignificancia del signo se *“generaliza la indiferencia en una repetición sostenida de lo mismo”*.

En el desierto de los simulacros, de los paraísos fingidos, el espacio se estructura en clonación, y los objetos toman la apariencia de miniaturas y de mercancías para el consumo.

Los espacios generados por la sobremodernidad y caracterizados por la superabundancia espacial y la multiplicación de los no-lugares disuelven la capacidad significativa de los lugares, es decir, la capacidad del lugar de establecer la relación del individuo consigo mismo, con los demás y con la historia del medio, es decir, la capacidad del hombre de cuestionarse a sí mismo como individuo, como ser social y como parte del medio. Desde la teoría del arte, y paralelamente a la revolución espacial, esta pérdida de la capacidad de significación de los lugares se traduce en un período de convulsión en la historia de la escultura que se debate entre la crisis de la lógica del monumento. La escultura moderna, que supuso el cambio de la lógica del lugar histórico (monumento o estatua) a otra lógica de la forma autónoma en relación al lugar, abre nuevas posibilidades espaciales en la escultura. El carácter histórico de los monumentos, concebidos como entidades fijas con un tema estático y reflejo temporal de los valores culturales del momento, requiere la revisión del concepto de monumento que pasa por la reflexión de la relación entre el hombre y el espacio variable según la época. El non-site de R. Smithson será un concepto clave para entender las transformaciones del arte producidas en las dos últimas décadas del s. XX porque habla de la desarquitecturización y deconstrucción de la experiencia artística como posibilidad de un modo de ser diferente contra el nihilismo existencial en el seno de la cultura contemporánea basada en la evasión, la ausencia y la desaparición, donde el ocio, el simulacro y el espectáculo sumergen al espectador en la búsqueda de referencias inalcanzables donde reflejarse.

A lo largo del s. XX son muchos los estudios que han indagado sobre esa relación intrínseca entre el hombre y el espacio, entre los que destacamos: los estudios de Bollnow, que ofrece una descripción filosófica del espacio existencial

y vivencial humano desde su cotidiano vivir, desde el hogar y sus partes hasta el amplio espacio y sentido de patria; las teorías de Minkowsky (*Le Temps vécu*, 1933); el “espacio vivido” del barón Von Durkheim; las investigaciones de E. Strauss sobre el “espacio resonante”, diferente al visual u óptico y que expresa la relación armónica e intrínseca entre el hombre y el espacio; G. Bachelard, según el cual el hombre es el espacio en que se encuentra y está separado de él por un límite que es el cuerpo; los estudios sobre psicopatología de Binswanger y los trabajos de H. Larsen y de Merleau-Ponty sobre la Fenomenología de la percepción.

Con la fenomenología de la percepción se determinó la corporeidad del espacio (con el gesto, la situación de nuestra mirada,...) o la materialización (con la interrelación de los objetos y de la experiencia vivencial): la fenomenología de Husserl (*El origen de la geometría*) ya había indagado sobre el concepto del espacio en el arte y el poder de la mirada y el cuerpo como constitutivos de la visión de manera que la realidad que “veíamos” era muy distinta a la que descubríamos a través de otras formas de percepción extravisual. La concepción modernista, que consideraba la experiencia visual como una categoría aislada del resto de los ámbitos de la experiencia, no se ajustaba a estas experiencias espaciales fenomenológicas y perceptivas. Así, cualquier intento de neutralidad visual como la propuesta por el modernismo no contemplaba el significado real de la obra que para los artistas ambientales surgía en un espacio interactivo entre el espectador y la imagen.

La visión humana tendrá, por tanto, un papel determinante como constitutivo del sujeto perceptivo participante de la escena. Los ambientes desarrollados por artistas constructivistas, hiperrealistas, op art, arte cinético, pop psicodélicos, tecnológicos, lumínicos o lúdicos profundizarían sobre las capacidades perceptivas del sujeto, sistema humano de la percepción visual y el movimiento real obtenido por energías naturales o sistemas mecánicos, que implicarían la inclusión del tiempo en la plástica, con-

cibiendo la obra como un “acontecimiento temporal”, con efectos sonoros, ópticos..., lo que implicaría un avance en la investigación acerca de la relación entre el yo y el espacio.

El propósito de la escultura moderna a principios del s. XX fue la recuperación de la materia en el espacio. Con la instalación se plantea el conocimiento e indagación de la cuarta dimensión, el tiempo, así como la situación estética ambiental de las cosas, una materialidad mutable que no necesita tener que estar finalizada respecto al tiempo o el espacio. Las paredes de los museos se hacen más blancas, industriales e inexpresivas para ligarse a la obra que albergan. A partir de entonces, se instaura un nuevo concepto de espacio plástico; el espacio que era línea, plano, etc. constituye una posibilidad infinita generada por la interrelación de otros lugares referenciales más que una masa o superficie que envuelve unos lugares dados. El espacio en la escultura no sólo sería “referenciado físicamente” a través de la organización de volúmenes y huecos sino que sería también una “re-presentación” (modo de manifestación) propio de la obra de arte: la obra de arte no sólo sería un objeto “referido” a un objeto, sino un espacio que lo hacía presente, y tiempo en cuanto a manifestación.

En la estética del arte se produce un giro o revisión de la dimensión interna del objeto artístico escultórico (“arte objetual”) hacia preocupaciones relacionadas con el concepto (“arte conceptual”) y el ambiente (“arte ambiental”), fruto del análisis de la relación activa y creadora del hombre con el espacio, desde que con el minimalismo se indagara sobre la relación vital del hombre con el espacio, de la obra con el lugar, más allá de la autorreferencialidad del objeto. El interés del artista deja de centrarse tanto en los materiales por sí mismos y atiende al estudio fenomenológico y análisis del proceso espacio-temporal que acelera un proceso a favor de las relaciones externas al objeto, el desvanecimiento de la forma hacia el carácter procesual a través de la revisión de la lógica del monumento que, al margen de su valor ornamental, se cuestiona sobre el lugar, es decir,

sobre la relación reflexiva y simbólica entre el hombre y el espacio, recuperándose aspectos antes ajenos de lo artístico, como los factores antropológicos, filosóficos o sociológicos.

A la luz de las nuevas propuestas artísticas del s. XX, a la utilización de técnicas que configuraban formas y figuras en un sistema de realidades concretas (escultura objetual) se suma el concepto ampliado de la escultura como creación y construcción de espacios y ambientes (escultura ambiental), tanto urbanos como naturales, en esa cualidad de la escultura de ser forjadora del lugar de identidad, individual y sociocultural. La escultura es portadora de valores culturales y sociales (relación vital del hombre con el espacio), transformadora del paisaje (relación activa y creativa del hombre sobre el espacio) y generadora de pensamiento estético y ético (relación reflexiva del hombre frente al espacio).

JUSTIFICACIÓN TEÓRICA:

La escultura es expresión de un modo de concebir, percibir y representar el mundo variable a lo largo de la historia fruto de las relaciones vitales cambiantes del hombre y el medio.

En base a la relación ontológica entre el hombre y el espacio, el arte más que reproducción de la realidad busca una proyección inmediata y directa de lo que ocurre en las profundidades del ser a través de la objetivación de la orientación subjetiva del espacio, lo que explica la atención de la escultura hacia la topología del lugar, el lugar antropológico.

El arte habla del ser humano y de sus aspiraciones, habla de la vida, de lo invisible, no tanto decorar o rellenar un espacio, sino de transmitir emociones valiéndose de la forma, la materia y su valor simbólico. Como decía Nietzsche, el arte es el gran estímulo de la vida, a partir de lo cual reconocemos la necesidad imperiosa de la escultura de trabajar con la materia y los objetos que

pueblan el espacio para, a partir de la realidad tangible, ser expresión de lo más íntimo del ser humano. La necesidad de otorgar un valor simbólico al producto material de la creación artística justifica el desarrollo de la estética, de la reflexión filosófica del arte, con la que el ser humano ha intentado dar razón de los cambios sufridos a nivel perceptivo, espacial o cósmico de su realidad.

De ahí la necesidad de investigar sobre el espacio en la escultura como posibilidad para explicar, a partir de la experiencia artística del s. XX (producción científica y material), que el arte ha sido, por un lado, reflejo de la crisis existencial del hombre contemporáneo y de la sociedad, traducida en una deteriorada relación vital, reflexiva y activa entre el hombre y el espacio (la pérdida del hogar, la duda cósmica y la actitud agresiva con el medio), y por otro lado, impulsor de un mayor conocimiento de la naturaleza humana y de la relación del hombre con el espacio con el fin de encontrar las claves para un nuevo modelo de sociedad.

El s. XX se ha caracterizado por la era de la revolución espacial patente también en las preocupaciones artísticas de esta época. La necesidad de comprender más acerca del espacio en la escultura del s. XX tiene su razón de ser en la búsqueda de soluciones que alivien las crisis existenciales de la sociedad de hoy y la pérdida del concepto de hogar de un hombre cada vez más separado de su medio.

Urge, pues, un análisis del espacio en la escultura en virtud de la relación ontológica entre el hombre y el espacio que demuestren que el arte puede ser capaz de mejorar la existencia del hombre como individuo y ser social a través de la apertura de la escultura al lugar, es decir, de la cualidad vital, reflexiva, activa del hombre como constructor y creador de espacios que contribuyan al desarrollo vital. A la luz de las experiencias artísticas del pasado s. XX entendemos que una revisión del espacio en la escultura, partiendo de la hipótesis de la relación ontológica entre hombre y espacio, y de la construcciones humanas (objetos) como deposita-

rias de lo humano, puede ser útil para ampliar más el conocimiento de la naturaleza del hombre y su concepción del mundo.

Así, la concepción estética del espacio situaría el arte más próximo a la filosofía que a la belleza. Como reflexión filosófica del arte, la estética implica un modo de entender la naturaleza, una reflexión de nuestro ser en el mundo. La identidad contemporánea no puede hallarse en las ideologías glorificadas en los monumentos históricos o en su función ornamental, sino en la cultura universal, entendiendo la cultura como un conjunto de relaciones espaciales. El arte nos enseña a ver el paisaje completando aquello que no puede hacer la naturaleza, nos revela el modo de ser de la naturaleza cada vez más olvidada: fruto de la multiplicación de las redes de información, comunicación y transporte propias de las grandes urbes, fruto de la globalización y la uniformidad de referencias culturales, factores que hablan del tipo de relación entre el individuo y su entorno, motivando sentimientos de soledad y conflictos sociales. En este contexto, el arte es más útil que nunca en la construcción de lugares antropológicos y culturales que favorezcan el desarrollo de los procesos sociales y estéticos donde subyace la relación entre hombre y espacio para que, en último término, contribuyan con un mejor conocimiento del hombre y armonía con el universo.

1. APORTACIONES DE LA ESCULTURA A LA CONCIENCIA DE ESPACIO

1.1. De la escultura como forma a la escultura como lugar

A principios de los sesenta los términos “assemblage” y “environment” se utilizaron para describir el trabajo de artistas que empleaban materiales con la finalidad de “llenar” un espacio. Una década antes, los “environments” (“ambientes”) de los cincuenta así como los “assemblages” (“ensamblajes”) comenzaron a considerar el entorno circundante, la transformación de los objetos encontrados y de los fragmentos de realidad y la integración del objeto con el sitio, en definitiva, el espacio ambiental o experimental “entre” o “alrededor” del espectador que incluía la acción y las experiencias humanas en el espacio. Por aquel entonces por “instalación” se entendía cómo los objetos se colocaban en base a una correcta disposición estética de los mismos en el espacio, con el “assemblage”, compuesto de materiales diversos desprovistos de su funcionalidad y dispuestos al azar, el objeto artístico podía ser colocado en cualquier lugar del espacio expositivo sin preferencias de ningún tipo. La obra de arte se abría a nuevas posibilidades de instalación, y la escultura bajaba del pedestal, que le separaba del suelo y que coartaba su capacidad expansiva al contexto. El trabajo de George Seagal quien, amigo de Allan Kaprow y en contacto con la vanguardia objetual de 1958¹, trabajó sobre los temas del mundo real, generaron

¹ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. (Cultura artística; 11). p. 273. [Allan Kaprow, influido por las investigaciones de John Cage, reivindicó el movimiento del cuerpo y la recuperación de objetos de la vida cotidiana como materiales para la obra de arte. A. Kaprow, que había asistido al curso de “Experimental Composition” impartido por John Cage en “New School for Social Re-

search” en Nueva York, en 1958, fue el primero en invitar al público a participar en acciones intransportables en el espacio y no reproducibles en el tiempo que llamó happenings. El happening surgió como culminación del proceso del que derivaría el “ambiente” en cuanto que incorporaba la intervención del público como elemento creativo de la obra de arte. Allan Kaprow definía sus happenings como una práctica artística en la que *“las acciones no significan nada claramente formulable hasta donde concierne al artista [...] El happening es algo espontáneo, algo que sucede por suceder”*.]

la modalidad ya totalmente ajena al arte objetual definida como “ambiente” (“environment”). Desde 1961, G. Seagal realizó sus esculturas ambientales como reflexión sobre el gesto de la acción y la experiencia íntima interiorizada del comportamiento humano. El “ambiente” se apropiaba creativamente de las dimensiones físicas del espacio dotando a la arquitectura rígida de un clima psicológico generando un espacio real que el hombre podía experimentar con su recorrido físico. El “environment” o ambiente se refirió a la recreación artística de la naturaleza física del espacio de exposición planteando situaciones reales que revolucionaron el carácter de la representación: no reproduciendo o escenificando acontecimientos sino presentando el hecho con objetos reales. Gracias al ambiente y a los hallazgos derivados de la reflexión sobre la disposición de los objetos artísticos en el espacio, actualmente somos conscientes de las capacidades espaciales de las salas de exposición, de la íntima y compleja relación entre continente y contenido.



George Seagal. “The Holocaust” (detalle), 1982. Escayola, madera y alambre. 120x240x240 cm. (Cortesía de Sydney Janis Gallery, Nueva York)

Los ambientes abrieron nuevas posibilidades al arte de la “instalación” definida según Concha Jerez como *“una obra única que se genera a partir de un concepto y/ o una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”*². Lejos de cualquier intento de reproducción o autorreferencialidad objetual, los ambientes presentaban situaciones reales espaciales que suscitaban la participación del público. Kurt Schwitters, la figura más representativa de los llamados “ambientes” de los sesenta, recreó con sus “Merzbau” novedosas construcciones espaciales o construcciones “merz”, instalaciones habitables ocupadas por el mismo artista y su familia construidas con objetos encontrados y formas abstracto cubistas donde los techos se convertían en suelos dotando al espacio de un clima fantástico que recuerda, en el lenguaje de la arquitectura posmoderna, al efecto lúdico buscado en la Casa de los espejos del Parque de Atracciones basado en el disfrute que supone romper las

² MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. op. cit. p. 208, [Cit. Concha Jerez. “In Quotidianitis Memoria”.]



Mark Camilla Chaimowicz. Instalación comisariada por Ars Council of Great Britain for the Four Rooms exhibition, 1984. Representación del interior de algún lugar en el centro de una ciudad imaginaria, una mezcla entre París, Londres y Viena.

normas establecidas que el sistema nervioso humano conoce de forma inconsciente. El juego espacial que todos practicamos con nuestro cuerpo o imaginación que nos lleva a fotografiarnos frente a la torre inclinada de Pisa como si la sostuviéramos con nuestras propias manos o a perdernos entre las verticales y las horizontales de los grabados de Maurits Cornelius Escher, explican el atractivo visual de los ilógicos cambios de perspectiva de los merzbau, espacios vitales, situacionales y no posicionales, organizados por actos que no consisten en la colocación de las formas sino en su descolocación, reorientando y redireccionando el ambiente, espacios sin un horizonte único donde lo vertical y horizontal se confunden y el espectador queda aturdido. Los merzbau de K. Schwitters supusieron la ocupación total del habitáculo con la pretensión de lograr una expresión artística capaz de transformar la experiencia vital del individuo de forma radical. Desde de los estudios de Maurice Merleau-Ponty, la percepción del sujeto como forma de entender el mundo comenzaba a cobrar gran interés en el arte, adquiriendo cierta complejidad a la vez que el objeto existía ya no sólo como cosa física en el espacio, sino alterado en su objetualidad solidaria con el exterior a través de la mirada del espectador.

Estas instalaciones habitables implicaban el movimiento funcional basado en la colocación del trabajo en el vacío “neutral” de la galería o museo. Por primera vez se tomaban referencias de los parámetros espaciales determinantes en la colocación de los objetos para la creación artística. “*La imposibilidad ideológica de la neutralidad de cualquier “site” contribuye a la expansión y aplicación de la instalación, donde las esculturas ocupan y reconfiguran no sólo espacios institucionales sino espacios de objetualidad también*”³. La instalación perseguía un concepto del espacio que no sólo respondía a un análisis arquitectónico del lugar donde se albergaban los objetos sino a la búsqueda de nuevas posibilidades que trascendían lo físico. Cuando el arte se abrió al espacio bajo una relación de interdependencia, el término de lugar se introdujo en el vocabulario artístico como parte

³ SUDERBURG, Erika (ed.) *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, cop. 2000. p. 4

integrante de la creación. El “arte–entorno” encarnaba un lugar que, bien era ajeno a los espacios institucionales (desiertos, zonas marginales, ruinas,...), bien relativo al circuito habitual artístico (centros de arte, galerías, museos,...).

La intervención artística en el paisaje de los artistas de land art diluyó los límites entre objeto (arte) y entorno (naturaleza). Las prácticas artísticas que caracterizaron el land art remitían, por un lado, a ese instinto primitivo humano de construir a partir de la relación con la naturaleza –que se tradujeron en una lectura fenomenológica y antropológica del lugar–, y al hecho mismo de actuar a base de materiales naturales y sobre espacios de la misma naturaleza, siendo difícil determinar dónde terminaba la intervención artística y dónde empezaba el paisaje. El término land art incluía la figura del espectador como configurador de la obra, en cuanto que su experiencia perceptiva era practicada en unas coordenadas espacio–temporales concretas. Con el fin de indagar acerca del espacio y la naturaleza en clave fenomenológica, los artistas americanos, entre ellos Robert Smithson, realizaron sus earthworks sobre las vastas llanuras que caracterizaron los paisajes de Estados Unidos de forma que la escultura tomaba conciencia de la importancia del lugar de ubicación y del proceso de hacer o recorrer la obra, donde residía el verdadero discurrir artístico que mostraba la relación del sujeto con su entorno. Javier Maderuelo, al analizar la recuperación de la naturaleza y el paisaje en el arte bajo las concepciones de land art y earthworks desde los años sesenta aclaraba que “*mientras que el término land art se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, la palabra earthwork supone una actitud de fuerza, indica un trabajo, y se refiere a un acto, a una transformación ejercida sobre la tierra*”⁴. La renovación de las teorías artísticas debía pasar por la transformación del medio, de forma que una intervención dinámica artística entre el entorno y la obra se basaba en un acto de comunicación público en función de las características del entorno, a partir de lo cual se elegían los materiales y se conformaba la obra en busca de su buena integración con el espacio.

⁴ MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote. Fundación César Manrique, 1996. (Cuadernas; 4). p. 15.

⁵ GUASCH, Anna María. *El arte último del s. XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid [s.a]: Alianza, DL 2000. (Alianza Forma; 145). p. 56. Citado también en: LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducción de M^a Luz Rodríguez Olivares. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2004. (Akal. Arte contemporáneo; 14). p. 74, [Cit. "Hans Haacke", Howarg Wise Gallery, Nueva York, 13 enero a 3 febrero de 1968.]

⁶ Mientras que el "op art" creó la impresión de movimiento mediante la ilusión de los sentidos, en el arte cinético la ilusión se conseguía mediante el movimiento virtual y aparente o real, bien por fuerza motriz (Alexander Calder), bien mediante energía (Jean Tinguely), con luz (Nicolás Schoffer) o por acción del espectador (Victor Vasarely). Desde las búsquedas perceptivas estáticas del "op art", las prácticas cinéticas artísticas ahondarían en los componentes psicológico-estéticos del movimiento y la percepción dinámica, siendo con los móviles de A. Calder, estructuras plásticas susceptibles de moverse con el aire, la primera vez que se daba dinamismo a la

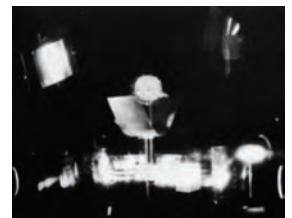
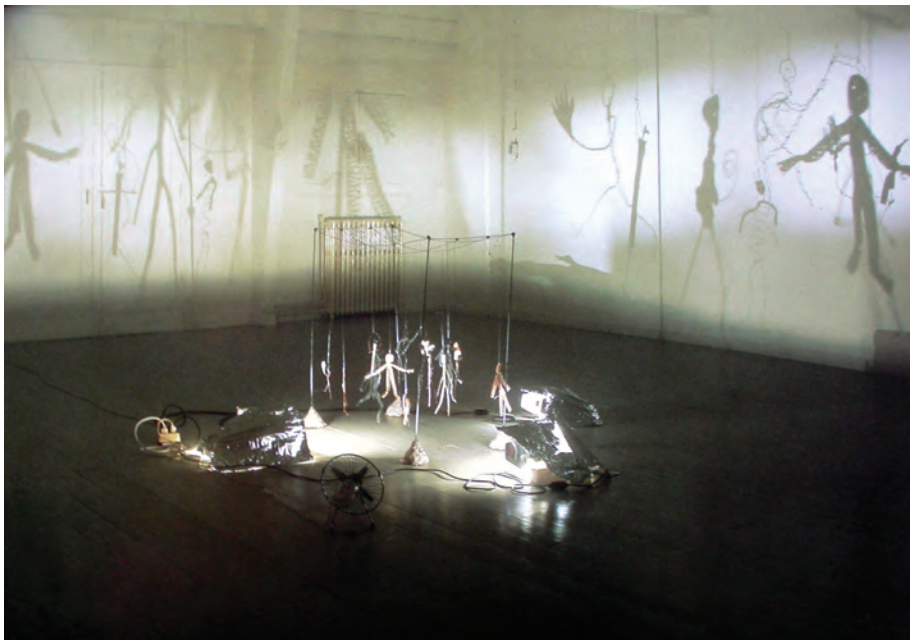
En ese intento de reflexión sobre el espacio, el objeto comienza un proceso de vaciamiento de sí mismo por el que el espacio participa de un arte cada vez más inmaterial bajo un sistema de interrelaciones que trasciende la dimensión física. En 1968, Hans Haacke (Colonia, 1936) decía en relación a la pérdida de la entidad del objeto en diálogo con el espacio circundante: *"una escultura que reaccione físicamente a su ambiente no puede ser mirada como un objeto. El conjunto de factores externos que la afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente. Por tanto, se fusiona con el entorno en una relación que se comprende mejor como "un sistema" de procesos interdependientes. Esos procesos evolucionan sin simpatía por parte del espectador. El espectador se convierte en un testigo. Un sistema no se imagina, es real"*⁵. La manipulación del entorno ponía en crisis el objeto artístico que ahora respondía más a las condiciones espaciales que a sí mismo perdiendo su consolidada autorreferencialidad haciéndose sensible a los cambios ambientales y susceptible de verse afectado por factores físicos y temporales ambientales. El concepto "tiempo" y la experiencia del sujeto comenzarían a ser fundamentales en la intervención del entorno y cruciales de la investigación artística como exaltación del aspecto procesual del hacer artístico y la participación activa del público de la obra concebida para ser recorrida física y mentalmente. Con el estudio del comportamiento del público, el artista buscaba hacer consciente al espectador de la relación física y psicológica que se establecía con el objeto.

El artista Nicolas Schöffer indagó la cualidad reactiva del objeto en el espacio expositivo con el empleo de ordenadores de forma que el conjunto escultórico afectaba visiblemente a su entorno así como la escultura reaccionaba ante los cambios de luz y sonido ambientes. El arte cinético recreó el uso "escultórico" de la luz y de un arte "del entorno" que incluía el espacio que rodeaba a la máquina⁶. La utilización de la luz como creadora de un "entorno" artístico y la participación del espectador, cuya percepción variaba según cambiaba la posición de su

cuerpo, creaba la ilusión del movimiento que los artistas americanos ambientalistas californianos, para quienes la configuración de la naturaleza y la calidad de la luz motivaban la investigación sobre la definición del espacio, persiguieron con la desmaterialización del objeto empleando fenómenos visuales como los sugeridos por la luz ambiente (natural o artificial). La obra “Synthetic Desert” de Douglas Wheeler –quien, junto a James Turrell, Robert Irwin, Dan Flavin o Bruce Nauman, fue uno de los artistas pioneros del Southern California Light y el movimiento Space de 1960–, hacía alusión a las características espaciales de los lugares naturales en los que la luz producía unas determinadas circunstancias ambientales e incidía en la percepción y particular concepción del mundo.

El ambientalismo definía una relación íntima entre la obra y el espacio siendo el lugar del desierto, lu-

plástica, un equilibrio estático y dinámico de peso y levedad equilibrados. Laszlo Moholy Nagy, interesado por la importancia de la luz como elemento espacio-temporal, construyó en 1930 un aparato destinado a hacer visible la energía espacio-temporal de la luz. A partir de sus esculturas móviles generadoras de luz creó sus “moduladores espaciales” inaugurando una nueva concepción del espacio.



Nicolas Schöffer. “Microtemps 16”, 1966. Acero cromado y plexiglás. (Foto: Studio Yves Hervochon, cortesía de Nicolas Schöffer)

Christian Boltanski. “Les Ombres” (“Las Sombras”). Musée de Nice, 1986.

gar de espejismos elegido por estos autores, el entorno que mejor respondía a la necesidad de experimentar la ilusión y el desarrollo de formas nuevas de representación si tenemos en cuenta que la representación de un objeto se producía con la ilusión de tal objeto, como de-

cía E. H. Gombrich (*Arte e Ilusión*, 1959) “*un cuadro representa a un objeto cuando produce la ilusión de tal objeto*”.

Las experiencias artísticas ambientales se ocuparon de la realidad visible bajo la tradición óptica y perceptiva dando lugar a los llamados “ambientes psicodélicos” como modalidades ópticas, mimético-lumínicas o tecnológicas. Los “ambientes psicodélicos” derivados del pop y próximos a la estética kitsch y surrealista de objetos encontrados, —siendo E. Kienholz su máximo representante—, buscaron la integración total de los fenómenos acontecidos en el espacio: música, bailes, respiración, imágenes proyectadas, etc. El análisis espacial de estas propuestas artísticas investigaba los aspectos perceptivos de la realidad, las deformaciones topológicas en el movimiento y la percepción a través de la iluminación del espacio (Dan Flavin), las distorsiones ópticas (Jan Dibbets), etc. D. Flavin no sólo reclamó la presencia del espectador para recorrer el espacio sino para intervenir en él como parte integrante de la obra tratando el espacio tridimensional como soporte de la obra donde el espectador se concebía como reflejo de lo que ocurría a su alrededor. Los ambientes desarrollados tanto por artistas pop psicodélicos, tecnológicos, lumínicos o lúdicos profundizaron sobre las capacidades perceptivas del sujeto, con efectos sonoros, ópticos..., en base a la relación entre el yo y el entorno espacial.

La escultura reaccionaba físicamente con el entorno afectada por factores no visibles que trascendían el espacio material. Joseph Kosuth decía que la misión del arte no era conseguir objetividad del resultado, sino la visión del mundo cuyo efecto ampliara la percepción habitual. Esta amplitud en la percepción negaba cualquier cualidad especial en el objeto que lo elevara a un grado artístico. En este sentido, ningún objeto podría calificarse a sí mismo como un signo del “arte”. El misterio de que un objeto se convirtiera, pues, en artístico se encontraba en la razón por la que se elegía tal o cual objeto. El conceptual indagaría sobre la razón ontológica del arte, útil en nuestro

discurso según el cual el objeto es artístico en cuanto a expresión del ser-del-hombre en el mundo como constructor de espacio para habitar. Lo que dotaba de tiempo dramático y teatralidad a este tipo de intervenciones era el movimiento del espectador que recorría el espacio e interpreta el significado de los elementos que componían la pieza desde la experiencia del objeto artístico en el espacio, lo que sería criticado desde las posturas formalistas de Clement Greenberg en la medida en que desplazaba el interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste, como en el caso de las obras minimalistas que dependía cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo, también cuestionadas por M. Fried, porque suponían un desplazamiento hacia lo procesual y teatral y atentaban contra la autonomía de la obra moderna.

Con el minimalismo nació una nueva relación de la obra con el espacio, que iniciada ya con C. Brancusi, resaltaba el ambiente arquitectónico específico en un juego de relaciones entre obra y espacio. R. Morris, influenciado como la mayoría de artistas contemporáneos por C. Brancusi, realizó su tesis de licenciatura sobre el papel desempeñado por la base en la escultura del maestro demostrando su preocupación por la relación de la obra con el espacio de ubicación, como en su trabajo titulado "Voice" (1974) donde el artista utilizaba el sonido para alterar el espacio arquitectónico de la sala y el espectador experimentaba la obra en el mismo espacio compartido al entrar en su interior, aún sin la necesidad del movimiento de su cuerpo. Igualmente, Carl André hizo del espacio expositivo toda la obra abarcando el suelo de la sala pretendiendo que el objeto se expandiera en su máxima extensión sobre el suelo en relación al espectador, estableciendo nuevas relaciones con el espacio que ocuparan en sentido horizontal, como ya hiciera C. Brancusi en su "Columna sin fin" o "Cariátides" donde la verticalidad de la obra absorbía toda la base sin distinción entre escultura y basamento. Ampliando el concepto de verticalidad de los trabajos de C. Brancusi o de A. Giacometti, C. André indagó sobre la percepción horizon-

tal en obras como “Lever” (“Llanura”), realizada con una hilera de ladrillos dispuestos en el suelo y sin peana, de tal forma que el espacio de la galería parecía ser expulsado del objeto escultórico y los objetos sincronizaban su presencia con la del espectador que recorría la obra. El arte minimal americano introdujo en la escena artística un espacio eminentemente perceptivo y revolucionario en la búsqueda de nuevos espacios que, utilizando como recurso los principios psicológicos de la Gestalt, negaba el carácter relacional del conjunto y la resistencia a la percepción aislada a favor de un todo indivisible. La descentralización de la escultura y la pérdida de autorreferencialidad del objeto como negación de la interioridad de la forma escultórica supusieron el desbordamiento de los límites de la escultura hacia el espacio contextual que quedaba incorporado a la obra.

La ausencia de soporte en la escultura de C. Brancusi, el interés por la función de la materia, peso y acción, y la fisicalidad de la energía y de la masa, desencadenaron un proceso de desmaterialización y superación de la cualidad objetual de la escultura con independencia de la arquitectura, el paso de la escultura como forma a la escultura como estructura y, posteriormente, como lugar. Los minimalistas R. Morris, C. André o D. Flavin utilizaron el suelo o la galería como material de trabajo introduciendo un cambio particular en la historia del arte al integrar el ambiente arquitectónico del espacio expositivo como elemento constitutivo de la obra de arte, sugiriendo que el trabajo artístico debía ser relativo al lugar o “site” y estar configurado a base de materiales propios del lugar de emplazamiento, tanto “industriales” como conceptualmente producidos. Esta concepción de la obra extrapolada al lugar de ubicación introducía el espacio como un elemento más del discurso artístico de forma que la noción de la especificidad del lugar –o “site-specific”– derivaba del análisis del “site” de la galería en relación al espacio ilimitado por la galería y en relación al espectador. En la obra del artista vasco Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) encontramos una pérdida de importancia de la forma a favor de las

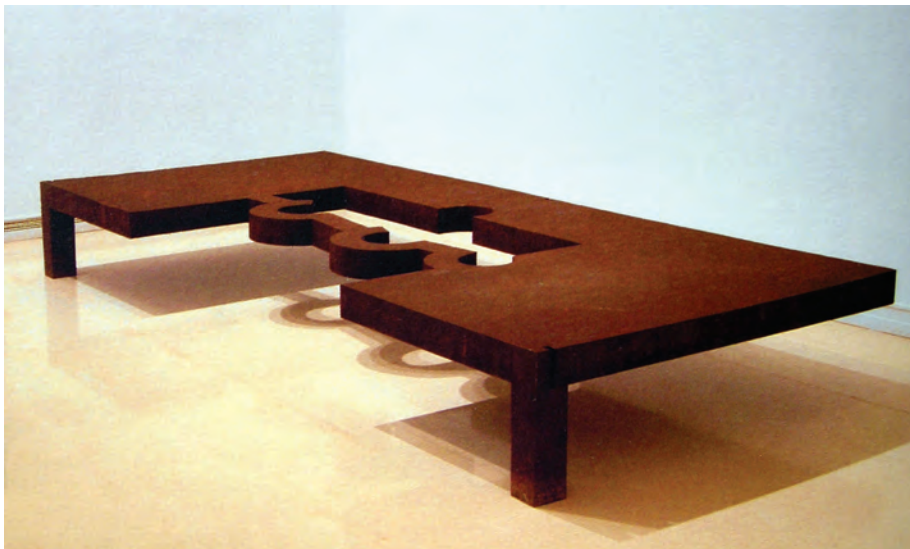
relaciones volumétrico espaciales en cuyos planos rectos en la materia, en el juego de las luces y las sombras traducidas como vacíos interiores y en los volúmenes de sección cuadrada de sus piezas, es patente la influencia del escultor Julio González y su experimentación con el espacio, quien introdujo la sustitución de los volúmenes llenos de la escultura tradicional por un nuevo lenguaje de planos y vacíos activos, un “dibujar en el espacio”, como él mismo decía.



Brancusi. “El Origen del mundo”, 1924 (?). Bronce pulido, 19x27x17 cm. Musée National d'Art Moderne, París. (Foto: Musées Nationaux)



Julio González. “Le Cagoulard” (El Encapuchado), 1935. Bronce forjado, 15 x 22,8 x 20 cm.



Eduardo Chillida. “Mesa Omar Khayyam III”, 1983. Acero cortén, 49 x 385 x 166 cm.



Carl André. “12ª esquina de cobre”, 1975. Cobre, 0,006x6x6 m. Sperone Westwater Fischer, Inc., Nueva York

⁷ FERNÁNDEZ-LOMANA, M.A.; y R. SALAS (eds.). *Arte y espacio público: II Simposio de Arte en la Calle*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1995. Santa Cruz de Tenerife, noviembre 1994. p. 57. [“Site-specific” es un término que se aplica a obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al que se refieren: “lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inesperables de él”, dice R. Serra. Después de cuatro años de su colocación en Federal Plaza de Nueva York, la obra “Tilted Arc” fue ordenada retirar por diversos motivos no claramente justificados. R. Serra, en defensa de su intervención envió una carta al director del Art in Architecture Program of the General Services Administration de Washington D.C. donde escribía: “Es un site-specific y como tal no puede ser reubicado”.]

Douglas Crimp, precursor del instalacionismo minimal, transpoló las claves perceptivas encontradas por los minimalistas entre el espectador y el objeto específico al lugar o “site-specific”, de manera que los cambios del lugar afectaban a las interrelaciones del objeto, contexto y espectador. Los artistas materializaron estas teorías en obras íntimamente ligadas al lugar que no podían ser transportadas, dificultando su comercialización o consumo convencional como objetos de mercado artístico. La defensa de la obra relativa al lugar de ubicación llevaría incluso a Richard Serra a tener juicios con la administración por la desubicación y traslado de la tan polémica y comentada escultura pública “Tilted Arc”. El traslado de la obra de R. Serra en cuanto a “site-specific”⁷ concebida para aquel lugar equivalía a la mutilación de la pieza como ya se evidenció en su obra “Splash Piece”, presentada en la exposición “Nine at Leo Castelli”, en Leo Castelli Warehouse de Nueva York (1968), organizada por Robert Morris en diciembre de 1968, ocho meses antes de cuya inauguración escribía:

“En el arte orientado al objeto el proceso no es visible. Los materiales lo son a menudo [...]. Recientemente, a parte de los rígidos materiales industriales, se han empezado a ver otros [...]. Se está desarrollando una investigación directa sobre las propiedades de estos materiales, lo que implica una reconsideración del uso de las herramientas en relación con el material. En algunos casos estas investigaciones pasan de la construcción de cosas a la construcción del propio material. A veces se da una manipulación directa de una determinación material sin hacer uso de ningún instrumento. En estos casos resultan tan importantes las leyes de la gravedad como el espacio [...].”

Con este escrito R. Morris daba cuerpo teórico a la situación artística del momento en torno a la búsqueda del lenguaje de los materiales vinculados al lugar de su exposición, sugiriendo el proceso de elaboración y construcción y reflexionando sobre las propiedades físicas de los mismos, determinantes en la presentación del objeto en el espacio. El doble juego espacial y físico desencade-

naba otro elemento más, el azar, la falta de previsión sobre el comportamiento de los materiales generados al arbitrio de las leyes físicas naturales evidenciando el interés del artista centrado en los materiales desde un punto de vista fenomenológico. “Splash Piece”, de R. Serra, se realizó in situ salpicando sobre el zócalo de uno de los muros de la galería plomo perdido cuyas cualidades pictóricas, una vez solidificado, enmarcaban la línea de unión entre muro y suelo consiguiendo en el espectador una desorientación producida por la falta de las referencias del suelo y la pared. Se trataba de una pieza físicamente ligada a la galería con lo que despegar las salpicaduras del suelo de la galería implicaba la destrucción física y conceptual de la obra.

Douglas Huebler en 1969 decía en respuesta a la pregunta realizada en una entrevista acerca del tema de su arte: “[...] *A mí me interesa el tiempo, el espacio, las cosas que están pasando en el mundo, todo. No en el sentido de querer reafirmar, interpretar o expresar algo, sino en el de tomar algo del mundo y usarlo durante un tiempo y modo suficiente como para arrojar algo, devolver algo, que puedo llamar una imagen. La manera de devolverlo es “presentando”, sólo es el envoltorio. Me preocupa más el acto de percibir que la cosa percibida, porque es mucho más interesante descubrir qué pasa en nosotros en ese momento*”⁸. Estas declaraciones parecían tambalear la presencia material del objeto artístico y desestabilizaba la capacidad de transmisión de este tipo de obras que no dejaba objetos como residuo, sino tan sólo la experiencia perceptiva de los materiales en el espacio. En el mismo coloquio y en relación a este tipo de obras, Robert Barry explicaba: “[...] *Todos hacemos objetos que no tienen otro espacio a su alrededor que la propia experiencia del espacio, que es más subjetiva que nuestra experiencia del color que se registra directamente en los ojos. Nosotros hemos de aprender sobre la profundidad y el espacio, hacer juicios sobre ello. La música es una experiencia muy espacial. Creo que podemos experimentar el espacio de una forma menos física. De este tipo de espacio es del que hablo*”⁹. El espacio al que R. Barry se refería era concebido como aquel con el que el espectador adquiere



Richard Serra. “Splashing”. Instalación en el almacén Leo Castelli, Nueva York, diciembre 1968

⁸ LIPPARD, Lucy. *Seis años...* op. cit., p.196. [“Art Without Space” (“Arte sin espacio”), 2 noviembre 1969, WBAI-FM, Nueva York: coloquio moderado por Seth Siegel con Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler y Joseph Kosuth; programa a iniciativa de Jeanne Siegel, directora de Programas de arte de la WBAI].

⁹ *Ibíd.*, p.195

conciencia de la obra a través de la experiencia artística y no sólo contemplativa del objeto artístico: *“Fue entonces cuando deseché la idea de que el arte es necesariamente algo que hay que mirar”* (Arte conceptual: [exposición]. Fundación “La Caixa”, Madrid, 1990), decía el artista en una entrevista en relación a su obra que tendía hacia materiales prácticamente invisibles a base de filamentos de nailon fino y transparente. R. Barry no creía que existiera algún artista cuya obra no tuviera que ver de alguna forma con algún tipo de experiencia espacial, bien como tema o interés de la obra, bien como condicionante de la toma de conciencia de la obra. Igualmente, Lawrence Weiner defendía el espacio que era casi una energía: *“Yo creo que la obra produce una cierta cantidad de energía que, a su vez, mueve una cierta cantidad de espacio”*. Este tratamiento subjetivo del espacio atendía a cualidades extrafísicas relativas a lo experimental e independientes de la existencia real del objeto. Considerando el espacio como una herramienta artística más, su uso se hace imprescindible para cualquier tipo de actividad de la clase que sea: *“(...) el hecho de que estás ocupando una cierta cantidad de espacio en el sentido puramente físico quiere decir que estás manejando espacio, lo quieras o no”*, decía L. Weiner.

El inicio de la descentralización de la escultura tuvo lugar cuando los artistas minimalistas de mediados de los años sesenta buscaron la experiencia perceptiva a través de los objetos modificados en su escala y presentados de forma elemental, a través de objetos específicos evidentes en su presencia, que motivaron la de-territorialización del lugar monumental, la pérdida de la lógica del monumento y el resultado de una clase de antimonumento. Estos objetos generaban un “espacio virtual” que desbordaba el espacio íntimo del objeto mismo hacia el espacio de alrededor introduciéndolo en la propia obra. Desde mediados de los ochenta, el boom del arte de la instalación, según R. Krauss, supuso la superación definitiva de la noción de espacio escultórico y la instauración de un espacio vivencial y fenomenológico dependiente de la experiencia del espectador. El espectador se acercaba cada vez más a la imagen;

el producto y su consumo se aproximan y el arte público se hacía cada vez más público y funcional. Las prácticas artísticas de tres décadas antes y la definición de “site” sufrieron transformaciones desde una localización física territorial, fija y exacta hacia un vector discursivo no territorial, fluido y virtual. El “site”, no como un mapa sino como un itinerario de acciones a través del espacio, era algo más que un lugar que obligaba no sólo a hablar de la obra y el espectador de forma independiente sino de las coordenadas de percepción establecidas entre el público, la misma obra y el lugar. El lugar se concibió desde el minimalismo como un espacio abstracto y estetizado: si anteriormente la escultura derivaba de la forma, la estructura derivaba ahora del lugar¹⁰. El carácter procesual y temporal derivado de las prácticas minimalistas afectó a la relación entre la obra, el espectador y el espacio circundante, y el nuevo objeto artístico mínimo se entendió como una presencia en relación al espacio ambiente a expensas de la acción/ reacción del espectador. Por primera vez, el espacio expositivo se concebía como volumen generalizador donde la obra y el espectador se relacionaban, lo que implicaba una concepción del lugar, más que como simple contenedor físico, como soporte donde se desarrollaba la acción artística que supondría también una revolución en el concepto de la objetualidad de la obra.

Más allá del simple análisis formal, la obra se valoraba por la rotundidad visual de la presencia de los objetos y por sus capacidades perceptivas, según la máxima de Frank Stella de “*todo lo que hay es todo lo que ves*”. En el panorama contradictorio de la modernidad tardía, Robert Morris (*Notes on sculpture*, 1969) sin romper radicalmente con los presupuestos de la autonomía de la escultura se alejó de la objetividad crítica de esa tardomodernidad a través de las teorías de la Gestalt con el fin de derivar la atención del objeto a su percepción, a su “situación” —en base a las aportaciones del artista minimalista estadounidense Donald Judd a mediados de los sesenta quien sentó algunas de las bases teóricas de la nueva escultura refiriéndose al principio del todo como unidad funda-

¹⁰ CRIMP, Douglas. “La redefinición de la especificidad espacial”. En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1ª ed Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. (Focus; 6), p. 148. [“Minimal Art” es un término acuñado por Richard Wollheim en 1965 para designar objetos de contenido mínimo derivados de una fuente no artística, natural o industrial que introdujo la noción de especificidad espacial que cuestionaba el idealismo intrínseco de la escultura moderna. Así como el minimal recurrió a una contextualidad relacional y perceptual puramente abstractas, el “site-specific” trabajó con los conceptos de originalidad y presencia (similares a la obra clásica) relativos al entorno espacial más allá de la materialidad y la forma.]

mental de las partes donde, mediante el mínimo de recursos, se conseguía el orden máximo con una sorprendente presencia espacial otorgada por las formas geométricas y no orgánicas–, evidenciando la importancia de la idea y no de la mano que ejecuta según la estética industrial.

R. Morris superaría la contradicción que existía entre las dos teorías opuestas: la de los críticos puristas y formalistas como Clement Greenberg, –que defendía la independencia de las disciplinas artísticas– o Michael Fried, –que descalificó al minimalismo por traicionar los principios de la “autodefinición”–, aferrados a las cualidades físicas de las obras, contrarios a las teorías de Donald Judd (*Specific Objects*, 1965) quien atacó el principio moderno y fundió las artes en una sola entidad cohesiva eliminando los límites tradicionales. Junto a R. Morris, otros minimalistas como Carl André o Dan Flavin que se percataron y preocuparon de la fenomenología de los espacios, dieron un paso más al integrar el ambiente arquitectónico donde la obra se exponía desarrollando lo que Mel Bochner relacionaría con “una aguda consciencia de la fenomenología de las salas”. El minimal art introducía la importancia del contexto donde se situaba la obra de arte y el espectador, –que influiría en los “ambientes” (“environment”)–, alejándose por primera vez de los paradigmas clásicos de la modernidad según los cuales los materiales suscitaban las emociones en el espectador. Con la noción del “ambiente arquitectónico” nacía una nueva concepción del arte que relacionaba la obra con el espacio más allá de la exclusiva búsqueda de la realidad de los materiales, la autorreferencialidad y el centrismo del objeto que el movimiento moderno defendió. La propuesta de R. Morris no negaba el objeto sino que advertía la dimensión de la capacidad expansiva del mismo hacia el “espacio circundante”, más allá de su dimensión física. “*El objeto no es más que uno de los términos de la estética más reciente... Uno más consciente que antes de que él mismo está estableciendo relaciones cuando aprehende desde diversas posiciones y bajo condiciones cambiantes de luz y de contexto espacial*”¹¹.

¹¹ Hal Foster señala que en este punto estamos al borde de “la escultura en el campo expandido” que R. Krauss desarrollaría en 1978.

El gran paso que dio el minimalismo de mediados de los sesenta al introducir la especificidad espacial sirvió para cuestionar el idealismo intrínseco de la escultura moderna, eliminando totalmente las relaciones internas del objeto o bien repitiendo tales relaciones estructurales de manera seriada en el espacio, aproximándose a una profunda elaboración estructural del espacio y del tiempo en comunicación con el espectador. De este modo, al dirigir la mirada hacia las leyes internas de la escultura se establecía una relación no exclusiva entre el espectador y la obra que era extensiva al lugar. Las experiencias provocadas por la obra no eran exclusivas de las propias relaciones del espectador con la obras sino que remitían a una realidad exterior ambiental, a una realidad de la percepción que dejaba al espectador la tarea de completar las obras posibilitando, según Simón Marchán Fiz, una “continuación virtual”. *“La obra no es un sistema cerrado de relaciones internas sino un elemento en el sistema exterior relacional: obra-medio ambiente-espectador”*¹². De ahí que, desde 1968, el arte mínimo perdiera progresivamente el interés hacia lo físico de la obra en atención al contexto —lo que sería el germen de la desmaterialización—, y que el “ambiente” derivara hacia un compromiso más social.

Las “L” de R. Morris se diferenciaban según su disposición espacial en función de su ubicación, a pesar de ser idénticas formalmente. Esta diferenciación entre figuras formalmente iguales residía en su exterior donde el significado escultórico encontraba su redefinición al punto que emergía a la esfera pública de la experiencia. Objeto y espacio guardaban entre sí una relación de complementariedad hasta disolver sus fronteras siendo imposible distinguir las partes. Como en la obra de R. Morris, en las piezas seriadas de D. Judd era imposible determinar si el volumen de las formas engendraba los intervalos o, viceversa, si los intervalos mismos establecían los contornos de la obra. En base al diseño con el que la Gestalt¹³ ilustraba su teoría de la figura-fondo, la representación de las dos caras y la forma jarrón, la experiencia perceptiva del sujeto resultaba

¹² MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*: Antología de escritos y manifestos. 5a. ed. corr. y aum. (1ª ed., 1986). Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1990. (Arte y Estética; 4), p. 106. [Aunque, según Simón Marchán Fiz, el “ambiente” pareciera implicar un compromiso social, se trataría más que de un intento por innovar los espacios concretos (transformación de su uso) de una conversión del ambiente inmediato en un placer “visual neutral”. R. Morris, en este sentido, señalaba: “Que el espacio de la habitación adquiriera tanta importancia no significa que se haya establecido una situación ambiental. El espacio total es de suponer que se altera en ciertos modos deseados por la presencia del objeto”.]

¹³ RACIONERO, Luis. *Textos de estética Taoista*. Madrid [s.a]: Alianza Editorial, 2002. (El libro de bolsillo; 4001. Sección Humanidades). p. 56. [En Occidente, el principio de la percepción que llamamos Gestalt es descrito como el “campo cuyas fuerzas están organizadas en un todo autónomo y equilibrado.

En una “gestalt” los componentes interactúan de tal manera que un cambio en el todo influye sobre la naturaleza de las partes y viceversa” (Rudolf Arnhem, 1993, p. 240). Según este principio, el objeto y su entorno se definen mutuamente; la obra de arte no puede ser aprendida por partes, sino sólo como unidad. Según Luis Racionero, esta teoría supone aceptar que lo que uno percibe no es lo que está ahí sino que viene alterado por unos esquemas previos existentes en el cerebro de tal forma que lo que vemos está basado en la experiencia pasada.]

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. (Madrid): Akal, DL 2002. (Akal. Arte contemporáneo; 9). p. 274
[Ya Lessing en el “Laocoonte” definía la escultura como “un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio [...]”. “Todos los cuerpos, sin embargo, existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Tienen una duración y en cualquier momento pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Cada una de estas apariencias y agrupamientos momentáneos ha sido el resultado de una prece-

determinante en virtud del juego óptico de las dos imágenes. Fondo y forma, objeto físico y espacio vacío formaban un híbrido dinámico donde la figura se convertía en fondo, y viceversa, a través del juego perceptivo. El objeto (figura) se transmutaba en espacio (fondo), lo que en el arte se traduciría a un desplazamiento del interés de lo exclusivamente objetual hacia el comportamiento espacial en defensa de un objeto no estático sino transitorio, un objeto no ligado a la permanencia, sino poroso, capaz de suscitar en el espectador nuevos modos de percepción y sugerir un paisaje.

Al margen de la predilección por los ambientes naturales sobre los urbanos y civilizados, las teorías de R. Morris ilustran nuestro discurso en cuanto a la cualidad de permeabilidad que en ellas se sugiere del objeto. Los propios materiales se elegían en función de las características externas espaciales asegurando el diálogo e integración de la obra con el entorno, de forma que nada incitaba a ver la obra sólo como objeto –con la consecuente concepción cerrada de la forma, materia, dimensión o lugar–, sino como un signo de lo real. El objeto se mimetizaba con el espacio y cobraba vida, lo que permitía hablar, entonces, de una transformación de la escultura desde un medio estático a otro temporal o transitorio. Según Rosalind Krauss, las fórmulas históricas de la escultura se suplantaron por la experiencia de un pasaje hecho de una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo que definía la escultura como: “*un medio localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo*”¹⁴.

Cuando los objetos de Donald Judd se disponían de forma seriada en intervalos regulares, las referencias espacio-temporales quedaban implícitas: los volúmenes y los silencios (espacios intersticiales, ausencias de masa) se conformaban, –como sucedía en la música–, según una secuencia temporal. En los años cincuenta, John Cage decía que el material de la música era el sonido y el si-

lencio, de manera que la música no sólo se basaba en sonidos sino que podía ser cualquier cosa que tuviera lugar en un período de tiempo determinado. Transpolando este razonamiento musical al terreno de lo escultórico podríamos concluir que tanto los volúmenes (objetuales) como los vacíos (espaciales) componían el todo indistintamente, idea que condujo al artista vasco Jorge Oteiza, como centro de su investigación plástica desde 1947, a los problemas formulados por el vacío en la escultura. J. Oteiza, que había reconocido la música como el primer acercamiento artístico al problema del espacio, definía el arte como “*un sitio en el espacio*”. A través de su “propósito experimental”, persiguió la obtención de vacíos mediante una nueva concepción del espacio basada en la desocupación de las formas y en el espacio libre como energía y alternancia dinámica de lo vacío y lo lleno, anticipándose a los ritmos modulares del minimalismo que surgió con posterioridad: “*Y el hueco deberá constituir el tránsito de estatua-masa tradicional a la estatua-energía de futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la transestatua*”¹⁵.

El período más importante de la obra de J. Oteiza, su “Propósito experimental”, que nació cuando el artista creó el Grupo “Espacio” con el intento de aglutinar la labor de escultores, pintores y arquitectos en proyectos comunes, pretendía experimentar con la escultura a través de un lenguaje nuevo, basado en la relación de unidades formales abiertas que articulaban un novedoso vocabulario que reconocía la importancia del papel del silencio en la escultura, como reflejaba su serie de maclas experimentales de 1956 y 1957. Este propósito de investigación geométrica abierta a la proyección espacial fue iniciado en 1950 a través de una constante experimentación de “*la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial*” donde las figuras se vaciaban y se abrían al espacio, hasta comenzar en 1955 a trabajar con el tratamiento de la luz tanto en relieves como en formas exentas mediante la realización de pequeñas perforaciones parciales o completas, sus llamados “condensadores de luz”, que según las distin-

dente, puede ser causa de una consiguiente y por tanto el centro de una acción presente”.

¹⁵ Cfr. OTEIZA, Jorge. *Oteiza. Propósito experimental*. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988. En: CERECEDA, Miguel. “Aproximación a la transestatua”. *Arte Público*. Cimal Internacional. 2001. núm. monográfico de la revista Cimal, núm. 54. Gandía (Valencia): Cimal Internacional, 2001. p. 77 [Los “Arquitectones o tectones” realizados por Kasimir Malevich en 1912, construcciones de yeso de tipo cúbico basadas en relaciones ideales de unidades volumétricas en el espacio sin finalidad particular alguna, fueron formas de estudiar el espacio que influyeron en Jorge Oteiza en el desarrollo de su serie de experimentos espaciales de su módulo llamado “unidad Malevich”. Otros intentos de investigación del espacio creado por la forma material y concebido como objeto de la vivencia y pensamiento humano fueron el “Modulador del espacio” de Laszlo Moholy-Nagy o la “Construcción espacial en la tercera y cuarta dimensión” de Antoine Pevsner.]

tas trayectorias adquirirían una carga de luz diferente como se deduce, p. ej., de su obra titulada “La tierra y la luna”. El uso de la luz buscaba la potenciación de la energía en el interior de la escultura como agente desmaterializador de la masa, como expresión de una actividad exterior a la figura exenta. La escultura surgía con apariencia inmaterial, como molde espacial que el vacío dejaba entre las formas abiertas. La verdadera escultura se creaba en el espacio



Jorge Oteiza. “La tierra y la luna”, 1955. Piedra caliza. 80 x 59 x 25 cm. Colección particular, Madrid. Jorge Oteiza.

existente “entre” las cosas con la misma importancia que las cosas mismas, lo que J. Oteiza denominó con el término “tarte” (en euskera: “entre”), al igual que esa forma de “jarrón” que nacía del espacio desalojado por la imagen de las dos caras enfrentadas del característico diseño gestáltico.

Retomando la idea del objeto como transitorio y no estático, en la transestatua se concentraba la idea del vacío como generador de un tránsito: el objeto, liberado de su autorreferencialidad deambulaba por ese “campo expandido” al que R. Krauss se refería como ámbito de lo que “no-es” en busca de la identidad y redefinición de lo escultórico. El objeto deconstruido, transmutado, se hacía liviano y se ahuecaba convirtiendo la estatua en transestatua donde el vacío no era sinónimo de nada sino que, como elemento vivo, como algo para llenar, posibilitaba la laxitud del objeto, su expansión, lo que nos recuerda la concepción del espacio vacío como seno materno de las formas tal y como se describía en el TAO te Ching (XI) de Lao Tse:

*“Unimos treinta radios y lo llamamos rueda;
pero es en el espacio vacío donde reside
la utilidad de la rueda.
Moldeamos arcilla para hacer un jarro;
pero es en el espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro.
Abrimos puertas y ventanas al construir una casa;
son estos espacios vacíos
los que dan utilidad a la casa.
Igual que nos aprovechamos de lo que es,
deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es”¹⁶.*

El vacío hace útil el objeto otorgándole una nueva identidad y valor como resultado de la desocupación espacial, no como espacio “no ocupado” sino como lugar “des-ocupado”. La función del vacío en la escultura estribaría en forjar espacios habitables para el hombre siendo el objeto el volumen ganado al espacio para la posible ma-

¹⁶ DE BARAÑANO, Kosme. *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del s. XX*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, D. L. 1992. IX Cursos de Verano y II Cursos Europeos (Julio-Septiembre 1990). p. 75.

terialización de la forma, de manera que sin un espacio vacío que ocupar el objeto se desterritorializaría y perdería su función. De la idea sobre el vacío implícita en la filosofía de Martín Heidegger se deduce que el vacío no es una falta sino un acto fundante que busca forjar lugares para una posible morada del hombre, según lo cual el lugar se genera a partir de la escultura, y no al revés, identificándose esta última con el lugar mismo, no en términos de permanencia a un lugar sino de inherencia al mismo: la escultura no conquista el espacio sino que ambos, escultura y espacio, están implicados a través de la experiencia del lugar. Según el filósofo alemán, si bien “espaciar” equivaldría a liberar lugares que permitieran nuevas localizaciones, nuevos espacios, “emplazar” permite disponer de algo libre, lo cual entre otras cosas propicia la aparición de objetos presentes a los que se remite el habitar humano.

El emplazamiento de una escultura debe responder a las necesidades existenciales del hombre que habita el espacio liberado para el desarrollo de su ser. El hombre construye lugares en base a su condición de ser-en-el-mundo: el individuo, siendo hombre, existiendo, construye para habitar, a través de lo cual expresa su particular concepción cósmica. La relación espacial del hombre con el mundo descansa en el habitar por lo que el hombre, al construir esculturas identificadas con el lugar, hace lugar generando, a su vez, espacio para ser habitado. El concepto del espacio heideggeriano será decisivo para entender la noción de especificidad espacial y del lugar como creador de las cosas y no contenedor de las mismas, como características básicas de la contemporaneidad artística.

Bajo la concepción de las creaciones escultóricas como cuerpos cuya masa se configura de varias maneras (“delimitada” hacia dentro y “limitada” hacia fuera), en esta (de)limitación bidireccional el espacio participa de una estética superliviana y abierta o transestatua, según términos de J. Oteiza. La estatua-masa tradicional, pesada, cerrada y elevada sobre su pedestal, ajena al entorno, desconoce

el lugar y como monumento conmemora una ficción. La transestatua viene a ocupar el lugar de su pedestal siendo el lugar mismo, transitando entre la masa y el vacío. Esta concepción ampliada de la escultura responde a una visión ontológica de la estética de forma que, como decía Gianni Vattimo, próximo a M. Heidegger, los seres sólo devienen en seres cuando se espiritualizan –cuando se liberan de la objetividad de su apariencia o perfección de la forma– desplazándonos a otros lugares, abriendo otros mundos en busca de la verdad y la transformación del entorno que necesita mejorarse¹⁷. En los ecos de la obra artística, en el ámbito de lo poético, el arte se identifica con el origen de la creación de nuevos lugares posibilitando al hombre avanzar en el espacio y en el tiempo –siempre de forma casual, no así aquello que permanece en base a criterios de historicidad– en busca de la necesidad del hombre por encontrar la verdad de su ser–en–el–mundo, razón de su habitar y justificación de su voluntad de construir.

La reformulación de la escultura implica una búsqueda existencial del sujeto y la redefinición de la topología del lugar. “Locus”, término latino procedente del griego “lóchos”, es el hecho, el lugar en el que el hombre es concebido y engendrado, el lugar donde acontece el origen, donde el hombre puede encontrar el sentido a su ser animándole a levantar nuevas construcciones, las mismas que le devuelven a su origen. La construcción pasa por la creación de nuevos lugares definidos por la topología del lugar, lo relativo al “topos”, es decir, al “lugar–espacio”. El sujeto y la gestión constructiva del espacio que habita son los conceptos claves que nos conducen a la autonomía de la escultura con respecto a la idea de la escultura masa tradicional –que desatendía la implicación del espacio en la creación artística–, y que a través de la idea de la transestatua de J. Oteiza y de la filosofía de M. Heidegger la conducen hasta el mismo origen de la existencia humana, estableciendo una relación intrínseca entre la naturaleza de la escultura y la naturaleza humana, de manera que sin el arte el hombre no es capaz de completar su existir. Por

¹⁷ DE MIGUEL, J. “Gianni Vattimo define el arte como una dilatación de horizontes”. *Tribuna Complutense*, 1 marzo 2005. p. 21 (Área de Comunicación de la Universidad Complutense, Madrid). [Para G. Vattimo el arte eleva algo a otro dominio, el del espíritu, el arte, dice, “*es una dilatación de horizontes, una evocación*”].

lo tanto, la relación ontológica del hombre con el espacio subyace en la naturaleza de lo escultórico de manera que el arte no se produce si no se da el ser. En el contexto de la revolución del espacio durante el pasado siglo XX, en el terreno de la investigación no sólo artística sino relativa a todas las esferas cognitivas del hombre, el hecho artístico se presenta como categoría inmanente a la existencia humana que se apoya en la función del habitar siendo la experiencia del espacio, vital en el desarrollo del hombre y condición necesaria de su existencia, y la función de la escultura, la de ser creación de espacios para el individuo.

1.2. Implicaciones de la escultura con el espacio a través de la experiencia de lugar

Desde el mundo del arte, el minimalismo abrió una vía en la escultura hacia el espacio vivencial y fenomenológico y las nociones de especificidad espacial, aunque, tal y como defiende Douglas Crimp, no fuera capaz de generar una crítica materialista del idealismo moderno de forma eficaz, como demuestra la incapacidad del artista minimalista Carl André de reconocer la singularidad de “los tipos genéricos de espacio” con los que trabajaba en sus obras¹. Para D. Crimp la verdadera radicalización de la idea de la “especificidad espacial” y crítica contundente materialista del arte sería llevada a cabo por los artistas postminimalistas (Richard Serra, Robert Smithson o Hans Haacke) para quienes la clave estaba en el problema del lugar. Se comenzó a hablar en términos de lugar cuando el pedestal fue eliminado, la escultura se mundanizó y el espectador participó de ella. En R. Serra se dan las circunstancias que definen su obra bajo el criterio que Hal Foster describe como “*la estructuración de materiales para la motivación del espectador y la demarcación de un lugar como relación específica entre sujeto y lugar*”². R. Serra, R. Smithson, B. Nauman o E. Hesse establecieron, en 1970, nuevas prácticas denominadas “site-specific” y redefinieron el campo de actuación de la escultura desde que, en 1913, el “ready-

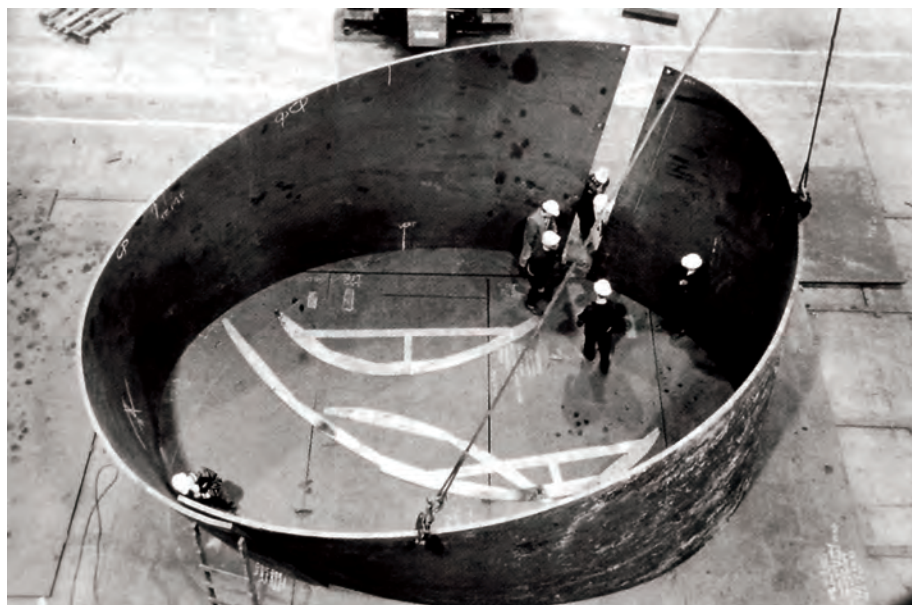
¹ Cfr. TUCHMAN, Phyllis. *An Interview with C. André*. “Artforum”, 7 n° 10, jn. 1970. En: CRIMP, Douglas. “La redefinición de la especificidad espacial”. En: *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. op. cit., p. 148 [En una entrevista, Carl André, ante la pregunta acerca de las consecuencias de trasladar sus obras de un lugar a otro, respondía: “No estoy obsesionado con la singularidad de los lugares. No creo que los espacios sean tan singulares. Pienso que hay tipos genéricos de espacio con los que trabajar de un modo u otro. De este modo, no supone un problema real el lugar concreto donde vaya a estar mi obra”.]

² Richard Serra. *Sculpture 1985-1998*: [exposición] The Museum of Contemporary Art de los Angeles, Septiembre 1998-Enero 1999; Museo Guggenheim Bilbao, Marzo-Octubre 1999. Bilbao: Museo Guggenheim, cop. 1999 (Göttingen: Steidl). (Museum of Contemporary Art (Los Angeles). Exposiciones/Museo Guggenheim Bilbao. Exposiciones). p. 17.

³ Ibid., p. 28 [Ya antes que se produjera la crítica materialista del arte los artistas Constantin Brancusi, August Rodin, Alberto Giacometti, Medardo Rosso o Paul Gauguin (obra en madera), manteniendo el respeto por el “objeto escultórico”, cuestionaron varios axiomas de la escultura clásica como el pedestal, la luz, el sentido de la talla y la construcción material. En la década de 1910 C. Brancusi había eliminado la distinción entre escultura y basamento pero conservando la verticalidad, esto es, reservando al objeto (la escultura) el campo de lo artístico y marcando la diferenciación entre la representación y el mundo real. La escultura de C. Brancusi ofrecía una alternativa diferente a la que dominó en el s. XIX de forma que el volumen, espacio, masa, superficie, textura ocuparon un lugar hasta entonces irrelevante. Los componentes mismos de la escultura dejaron de ser soporte para convertirse en elementos semánticos de la obra ya no basada en la narratividad sino en la presentación donde el hueco no era un espacio vacío sino el resultado de las masas organizadas como unidad. La influencia de C. Brancusi sería evidente en artistas como

made” de Marcel Duchamp y, en 1919, la construcción de la maqueta de Vladimir Tatlin desestabilizarán los viejos paradigmas de la escultura. Si Charles Baudelaire había definido la escultura como “*un humilde asociado de la pintura y arquitectura*” y el idealismo de Hegel la había situado por debajo de la pintura por su relativa materialidad, con el intento de elevar la categoría de lo escultórico, R. Serra optó más por el “des/hacer” de V. Tatlin que por la “des/conceptualización” de M. Duchamp, como una crítica hacia las artes hasta entonces consideradas mayores (pintura y arquitectura) desde la relativa autonomía y materialidad de la escultura, demostrando que al mismo tiempo que la escultura, a diferencia de la pintura, era capaz de asociarse al cuerpo, frente a la arquitectura podía generar estructuras. El “deshacer” de R. Serra implicaba la deconstrucción de la escultura que llevaba implícita la elevación del lugar del site-specific a la categoría de la escultura; un deshacer que no era opuesto al hacer sino que defendía en primer lugar la semiautonomía del objeto artístico y, en segundo lugar, la necesidad de la escultura como escultura. R. Serra situaba la semiautonomía del arte como garantía de la necesidad interna de la escultura, según manifestó en su conversación con Peter Eisenman en 1983: “*El trabajo debe ser primera crítica del contexto, pero éste siempre debe volver a la escultura como escultura*”³, declarando su interés por la necesidad de lo escultórico y la autorreferencialidad, aunque no en el sentido moderno.

El trabajo de R. Serra fue calificado por él mismo como estrictamente escultórico, como estructura asociada al cuerpo con un interés hacia la dimensión psicológica de la espacialidad, hacia el estudio fenomenológico de la percepción del espectador, como una posibilidad de experimentación del cuerpo humano⁴. Del sujeto en relación a la estructura espacial generada por las construcciones escultóricas, se deducía el carácter psicológico de las composiciones comprometidas con el lugar de ubicación redefiniendo el carácter de representación de la escultura. La aproximación de la escultura a cuestiones epistemoló-



Richard Serra. "Torqued Ellipse II", 1996. Weatherproof steel. 13'1"x29'11"x20'7". Colección DiA (cortesía de Leonard y Louise Rigió)

gicas (ready-made) y arquitectónicas (construcción) llevó a Benjamin Buchloh a hablar de la *"eventual disolución de su propio discurso como escultura"*, lo que quizá contrariaría al propio R. Serra al considerar la necesidad de lo escultórico por sí mismo. La reformulación de la escultura pasaba por una redefinición de la relación entre el lugar y el sujeto que implicaba un proceso de deconstrucción del quehacer artístico en base a la expansión espacial de la escultura al lugar y a la experiencia del hombre. El crítico francés Yves-Alain Bois argumentó a favor de la similitud entre la obra de Giovanni Battista Piranesi y la de Richard Serra, —entre los grabados de prisiones de *"Carceri d'invenzione"* (1745) de arquitecturas melancólicas recreadas por el arquitecto veneciano G. Piranesi, y los trabajos de R. Serra donde el sujeto se veía emocionalmente afectado por el espacio recorrido—, en cuanto que ambos, realizados o imaginarios, exploraban sobre la experiencia del espectador en movimiento. Al lugar alterado por la intervención artística se sumaba ahora el público haciendo que el objeto perdiera el protagonismo que había tenido con el modernismo. En los lugares públicos la obra se regalaba al espectador

Richard Serra cuyo trabajo se caracterizaría por su ambivalencia entre el minimalismo y la irracionalidad: por una parte sus proyectos eran racionalistas como se manifestaba en la producción y en la estructura de sus obras y, por otra parte, subjetivos como se traducía de la deformación no objetiva del espacio y el abatimiento espacial de sujeto. Por otro lado, A. Rodin fue precursor de una nueva manera de entender la escultura que supuso un regreso hacia el clasicismo como la búsqueda en la obra de la emoción, la fuerza y la expresividad a través de los fragmentos de cuerpo, de esculturas acabadas e incluso sin firmar, el accidente o la acumulación de piezas independientes que se combinaban en grupos con el fin de ilustrar el poder de sugestión de las formas. La gran aportación artística de A. Giacometti fue la realizada entre 1930-1933 con el replanteamiento de las implicaciones formales de la escultura después de la Segunda Guerra Mundial caracterizadas por su horizontalidad y fusión con el entorno y la rotación del eje escultórico en relación a la base y lo primitivo, pasando, entonces, la escultura a ocupar el lugar de su basamento.

En su obra “Cabeza/paisaje” (1930-1931), titulada inicialmente “Caída de un cuerpo sobre un gráfico”, se hacía referencia a la rotación del eje (giro de 90°), a la caída de un cuerpo que convertía la cara en paisaje, lo que ilustra la dialéctica del “rebajamiento del objeto”, de la unión de la tierra con la realidad, de la caída de la escultura como monumento erigido en conmemoración del héroe para derrumbarse y pasar a formar parte de lo público, expresión del vox populi, de las pulsiones terrenales y del movimiento en tiempo real que expandiría a la escultura hacia una consideración del espacio real.

⁴ La fascinación por los artistas, teóricos, filósofos o arquitectos por el cuerpo humano y sus dimensiones se remonta desde tiempos remotos. Vitruvio en el s. I a.C. se refirió al diseño del templo griego en relación a la importancia de las implicaciones dimensionales del cuerpo humano. Luca Paccoli (“Divina Proportione”), íntimo amigo de Leonardo, en el s. XVI otorgó a la Sección Áurea propiedades místicas en el ámbito científico y artístico afirmando la

anónimo y se perdía la exclusividad de la que hasta entonces había gozado el objeto artístico. Aunque la pérdida de protagonismo del objeto parecía tambalear la categoría de lo escultórico, a lo estrictamente escultórico de la obra de R. Serra –calificada por los críticos como deconstrucciones en base a la necesidad de expansión de la escultura al proceso– se unía la “experiencia escultural” en términos de “topología del lugar”, a través de la dialéctica de recorrer y mirar el paisaje. El concepto de deconstrucción aplicado en el ámbito de lo escultórico era necesario para comprender el nuevo rumbo del arte según las exigencias de la redefinición de la escultura. El empeño de R. Serra de no separarse de la escultura y su aproximación hacia lo deconstructivo planteaban la necesidad de un acercamiento a cuestiones no sólo constructivistas o formales sino también fenomenológicas y situacionales pudiendo hablar más que de una preocupación por las formas construidas en el espacio –estructuras de hierro comprometidas con un lugar de ubicación específico–, de una abstracción del espacio. La relación directa de sus estructuras con el lugar redefinía el carácter de la “representación” y la presencia del objeto en el espacio donde el concepto de especificidad espacial, que ya había sido introducido por primera vez por los minimalistas, se culminaba en un intento de revisión de la categoría de lo escultórico y del valor de la representación.

Si bien los minimalistas integraron el ambiente (arquitectura y paisaje) en la obra, aunque sin negar el objeto, y con el carácter minimalista objetivo y comprometido con el objeto, el sujeto permanecía externo a él, en la obra de los posminimalistas el sujeto quedaría conmocionado. Si el minimalismo concibió al espectador como un sujeto perceptivo no distraído por el inconsciente, Serra o Smithson incluirán la dimensión psicológica del espacio en sus trabajos donde el espectador y el objeto estuvieran implicados íntimamente a través del espacio que exterioriza lo que el sujeto consciente interioriza de la realidad, estando el sujeto dentro y fuera al mismo tiempo. El objeto cobraba un papel fundamental en este proceso subjetivo si atendemos

a la capacidad de lo material de asociarse al cuerpo del espectador de forma individual, y el espacio era una proyección del cuerpo humano de manera que el sujeto, la obra y el lugar quedaban íntimamente interrelacionados: lo que el sujeto psíquico interiorizaba de la realidad externa (hacia dentro) se proyectaba en el espacio real (hacia fuera) estando el sujeto interiorizado y proyectado espacialmente al mismo tiempo, confundiendo el espacio privado de la intimidad y el espacio público de lo social. Nacía una nueva dimensión de lo espacial, la dimensión psicológica del espacio, que permitía hablar en términos de espacialidad humana como respuesta a una “necesidad interna” de la escultura de llevar el lugar a la categoría de lo escultórico. El “site-specific” expandía la naturaleza de lo escultórico al contexto, no sólo desde la privacidad del espacio psicológico, sino desde la naturaleza pública o espacio socio-cultural donde se encontraban los objetos, mediante el vínculo con la arquitectura o el paisaje, el uso de una gran escala y las técnicas aplicadas a la construcción donde no interesaba tanto el objeto acabado como la reacción del espectador. La misión del artista estribaba en dirigir la mirada del espectador hacia lo imperceptible, lo emocional e intangible del medio natural o urbano propiciando la revisión de la escultura conmemorativa y el monumento tradicional. Bajo las pretensiones de la regeneración del medio, el embellecimiento o especificidad del lugar, la escultura contemporánea pública reflexionaría sobre su categoría artística y sobre la complejidad del espacio urbano en el que se ubicaba, con los factores sociales, políticos, culturales, económicos y antropológicos implícitos que se modificaban al tiempo que la ciudad y el tejido social se iban transformando.

Si la escultura monumental decimonónica se afanó por la majestuosidad y el homenaje al héroe histórico, el s. XX se debatirá en defensa de un arte experimentado vivencialmente aunque menos sorprendente que los proyectos del pasado trasladando la gran escala de las construcciones a la escala humana, lo cual trascendía el valor exclusivamente material de la obra equiparando el valor del lugar

posibilidad de detectar *“un principio estético que se halla en las formas arquitectónicas, en el cuerpo humano e, incluso, en las letras del alfabeto latino”*. Posteriormente, Le Corbusier retomaría la motivación por el estudio de las proporciones con la creación de “El Modulor”. En la contemporaneidad surgiría un interés hacia las dimensiones humanas y tamaño corporal por sus implicaciones con el diseño o ingeniería ergonómica cuya definición abarcaba factores relativos no sólo a la fisicalidad sino también a la psique. El diseño de productos para el consumidor, ambientes de trabajo, hogares, transportes... desde el sector civil y social, y no sólo militar o industrial, exigían no sólo la participación de factores tecnológicos sino también humanos. La antropometría se definiría como la ciencia que estudiaba las medidas del cuerpo, con el fin de establecer diferencias entre los seres humanos no siendo hasta 1940 cuando se vería la necesidad de proyectar los datos antropométricos en industria y más tarde en espacios de interiores arquitectónicos, reconociendo las implicaciones ergonómicas del tamaño del cuerpo humano, dimensiones estructurales (partes del

cuerpo) y funcionales (dinámicas o de posición). Pero los factores relativos a la adaptación del cuerpo en el entorno no se limitaban simplemente a medidas y distancias, sino a “dimensiones ocultas”, como dice Edward T. Hall, como las cuatro zonas de distancias (íntima, personal, social y pública) que conformaban el sentido espacial del hombre y cuya utilización estaba predeterminada por la naturaleza de la actividad o trato social, siendo el tamaño físico del cuerpo un elemento más de determinación dimensional de los espacios. En la arquitectura y diseño de interiores el tamaño y dimensión del cuerpo humano serían determinantes en base a la relación del hombre con el entorno según valores metrológicos (edad, peso, etc.) y antropológicos o culturales como reflejo del factor humano esencial, de su tamaño corporal y de la dimensión psicológica.

al del objeto artístico en esa “tierra de nadie” donde la categoría de la “escultura” ya no era una privilegiada. Así mismo se propugnó el destierro de la institución museística hacia el territorio de lo urbano –ideal que se abanderó a finales de los años setenta y principios de los ochenta– buscando nuevas fórmulas para una apropiación y experiencia de la esfera pública y replanteando la función del arte público desde el museo a la calle. El compromiso del espectador con la obra fuera de la galería era más efectiva realizada en lugares abiertos, más accesibles y sinestésicos, en contraste con el tipo de esculturas minimalistas empeñadas en las cualidades físicas desposeídas del potencial ambiental, situacional y teatral y preocupadas en el espacio expositivo institucional, según advirtió Lucy Lippard en relación a ese tipo de obras (minimalistas) fallidas que buscaban “ocupar”, “conquistar”, “dispersar” o “incorporar” el espacio en el discurso museográfico, haciendo que finalmente el espacio careciera de total protagonismo⁵.

El punto de inflexión que orientaría la escultura hacia un nuevo rumbo se situó en los años sesenta cuando se revisaron las claves de la escultura pública y el monumento, coincidiendo con el reconocimiento del lugar convertido en materia y soporte para la invención artística y la experiencia participativa no solo contemplativa del espectador. Desde el happening hasta el videoarte, pasando por el environment y las instalaciones, los artistas iniciados en el minimalismo de los años setenta que defendieran la objetualidad de lo artístico, propusieron una ineludible asociación de las obras artísticas al lugar de ubicación donde se desarrollaba la vida del individuo. Si tanto el environment (“ambiente”) –definido como manifestación artística consistente en la agrupación de diferentes objetos, esculturas o restos de obras de arte de acción–, como el happening, buscaron la creación de un espacio vivencial, en el caso de las instalaciones, más próximas a las performances, lo que importaría sería su distribución planificada, el significado concreto de los objetos y las relaciones intrínsecas entre ellos⁶.

⁵ GUASCH, Anna María. “Minimalismo, blanco sobre negro” *Blanco y Negro Cultural ABC*. 24 abril 2004, num. 639, pp. 25-27. [El título de la exposición analizada en el artículo: “A Minimal Future” *Art as Object 1958-1968?* (¿Un

Los artistas del land art –Robert Smithson, Donald Judd o Nancy Holt, entre otros– experimentarían en sus trabajos nuevos lugares de intervención artística, lugares inhóspitos de parajes naturales donde la escultura encontraba una nueva ubicación más próxima a lo real. El centro fundamental de su actividad experimental se centró en las acciones espacio-temporales convirtiendo el lugar en el discurso de la acción bajo el concepto de “site-specific”. Al igual que el entorno natural, el espacio público urbano constituyó también el centro de experimentación artística aunque, dada su particular complejidad, se añadieran factores (sociales, económicos, políticos,...) hasta entonces desatendidos desde el arte. La integración del arte en la vida cotidiana respondía al intento de comprensión de la relación del ser humano en el espacio natural o urbano, en calidad ya no de espectador sino de actor. Todo ello motivaría la “dérive” de los situacionistas –desarrollo del concepto literario de “flâneur” del “Pintor de la vida moderna” de Charles Baudelaire e ideado por Guy Debord– donde la revolución cultural se unía al contexto social.

Con la propuesta de los situacionistas se evidenciaba que toda revolución cultural del pasado había sido motivada en el contexto de una sociedad ávida de transformación, lo cual nos recuerda el concepto ampliado de arte y la “escultura social” de Joseph Beuys, según lo cual el arte se extiende sin más al trabajo humano. *“El arte puede dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sensaciones superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos, y no cosas que no nos sirvan”*⁷. Las construcciones humanas eran expresión artística de los cambios culturales, proyecciones de los cambios que acontecían en lo más íntimo del hombre. El arte adquiriría conocimiento empleando de forma diferente los viejos modelos y creando otros nuevos, transformando sus métodos sin obviar el pasado de forma que lo que fuera desvalorizando antaño podía ser una fuente de reconocimiento en el futuro si se daban las condiciones necesarias para ello, llevando al artista a luchar por entornos liberaliza-

futuro minimalista? El arte como objeto 1958-1968)” realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA) en 2004 se corresponde con una portada del número de marzo de 1967 de la revista Arts Magazine donde se alude al intento de dar un nuevo estatus al minimal en el actual contexto social].

⁶ En el happening la obra es una acción que, como sucede con la filosofía zen, establece unas normas de comportamiento cotidiano basadas en el respeto por la naturaleza. El compositor y difusor del happening, John Cage afrontó los problemas del arte desde la óptica vivencial de la filosofía zen como antecedente a las prácticas del land art. El happening pretendía eliminar o, al menos, reducir parcialmente las fronteras entre el arte y la vida cotidiana con el intento de sensibilizar al público bajo nuevas formas de experimentación de la realidad. El pionero de esta forma artística, el artista estadounidense Allan Kaprow, en 1959 organizó el primer happening convirtiéndose en los años siguientes en uno de los teóricos más importantes de esta tendencia vinculando los happenings

y los environments. Allan Kaprow bautizó con el nombre de happening a un evento que se organizaba una única vez, en general al aire libre y en el que los participantes ejecutaban unas instrucciones desconocidas hasta ese momento para ellos, lo que hacía del descubrimiento y la sorpresa un papel primordial. El environment, a diferencia de las instalaciones con las que se confunde con frecuencia, podía desarrollarse también al aire libre y tendía hacia una selección más bien casual de los objetos pudiendo surgir de un happening, dejando los residuos y objetos tal como quedaban distribuidos sin asignarles un significado preciso. Los primeros happenings tuvieron lugar en la Black Mountain Collage, una escuela de arte experimental estadounidense donde John Cage defendió un arte próximo a la vida, creando en 1952 una obra revolucionaria de 45 minutos de duración en la que una persona leía un texto, otra persona bailaba y una tercera producía sonidos, todo ello después de un mínimo ensayo. Aunque los conceptos happening y performance no siempre han estado nítidamente diferenciados, es interesante señalar en relación al tema que nos ocupa que, a diferen-

dores. Sin embargo, para que esta situación se consiguiera era necesario que antes el artista asumiera los medios ya conocidos y propios de su tiempo emulando los logros heredados y apostando por propuestas revolucionarias. Para J. Beuys, la creatividad era la ciencia de la libertad superior a todo afán de comercialización artística y de plusvalía del producto final o “capital cultural”, es decir, todo ese patrimonio creativo que de un modo u otro, por sí mismo o por el contexto en el que se creaba, seguía produciendo valor más allá incluso de la vida y de la época del autor.

Contra la parcelación de la cultura el filósofo Albrecht Wellmer creyó que el remedio sólo podía venir del *“cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en juicios de gusto, sino que se pone en relación con los problemas de la existencia”*. A través de la desestructuración cultural se podían encontrar nuevas propuestas de actuación, entendiendo la desestructuración como un estado necesario para que las formas culturales tradicionales se transmutaran por otras nuevas, como resultado de la aparición de nuevos medios que implicaran condiciones culturales diferentes más avanzadas que hicieran posible el progreso y el devenir histórico. Aunque toda revolución implicara un choque entre distintas propuestas, el progreso, sin embargo, sólo se haría posible mediante el mecanismo de disconformidad con que alcanzar el propósito que el filósofo Henry Lefebvre evidenciaba, para quien de la simple expresión del desacuerdo existía un criterio suficiente para una acción revolucionaria dentro de la cultura. Mientras que H. Lefebvre centró su teoría reivindicativa en los precedentes al cambio unido al contexto presente, Guy Debord apoyó el experimento práctico que tendía a un cambio cultural profundo más allá de las concepciones que marcaba la contemporaneidad.

Los situacionistas se pusieron al servicio de la necesidad del olvido partiendo de cero y evitando la imposición de las propuestas del pasado que limitaran la innovación. En esta idea redundaba la “teoría de la deriva”

que, como la pérdida de la memoria y sin el lastre de los postulados ya establecidos, suponía experimentar y crear sobre una tábula rasa que permitiera la afloración de ideas en bruto sin aderezos lingüísticos para asegurar la frescura eidética en el proceso creativo. La investigación equivaldría, en palabras de Tim Hunt, premio Nobel de Medicina 2001, a “*avanzar en un bosque lleno de niebla*” de forma que nunca sabes dónde estás ni la dirección que tomar: un nuevo descubrimiento que supondría un ligero avance, un claro rodeado de niebla donde descansar para continuar de nuevo; un estar perdido hasta alcanzar un lugar seguro para volver a desorientarse con la sospecha de cierta sensación de dispersión y caos, un estar en la deriva momentánea pasando inevitablemente por fases de autonegación.

El arte comienza cuando en la historia tiene lugar un desencadenante que lo origina. Teniendo en cuenta que la revolución cultural está unida al lugar y espacio específicos, en el territorio de la frontera asistimos a un tipo de ebullición social sin precedentes. La frontera, concebida como el confín del mundo conocido por el hombre aventurero que se afana en construir puentes hacia la otra orilla sin saber si llegará algún día al otro lado, no está vinculada a algo concreto, siendo su representación geográfica una línea en el mapa, neutral a cualquier efecto o interés de homogeneización territorial. El territorio fronterizo de San Diego y Tijuana no pertenece a ninguna identidad nacional, étnica o cultural determinada y su arte se desarrolla en la calle al margen de la oficialidad y el conformismo de la ciudad estando dotado de un carácter y código propio de una cultura híbrida, ni mexicana ni estadounidense, que se presta a actividades ilícitas hiperconstruyendo la hiperrealidad. Lo que realmente hace atractivo este lugar “tierra de nadie” de la frontera para la creación e investigación plástica es el hecho de no pertenecer a una delimitación geográfica concreta y contar con una presencia multidisciplinar inigualable que permite la renovación cultural dada por la transformación de los productos humanos construidos, expresión del cambio de una civilización que progresa.

En el performance, en el happening existe una planificación por el artista en sus líneas básicas, siendo todo lo demás condicionado por la propia situación a merced tanto del comportamiento espontáneo de los actores como del azar. Con los “happenings” y “eventos” se pasaba de la presentación a la acción, lo cual implicaba la apropiación de la realidad de forma que el artista daba lugar a un espacio en el que el público podía proyectarse con su cuerpo e integrarse en la acción, desapareciendo como simple espectador y formando parte de la obra. Los happenings fluxus compartieron la crítica de G. Debord referida a la pasividad del espectador y practicaron la reivindicación del ambiente lúdico y la experiencia cotidiana como los “city pieces” de Yoko Ono consistentes en “Caminar por toda la ciudad con un carrito de bebé vacío” (invierno de 1961) o “Dibujar un mapa para perderse” (verano de 1964). El “performance” (“representación”), surgido en la década de los setenta, describiría una práctica artística consistente en “representar” ante un público y en directo una obra de arte o en considerar simplemente el evento que constituye esta representación como

una obra de arte en sí misma. Como en el happening, la obra de arte era acción, la realización de una acción en el transcurso de la cual el artista asociaba generalmente diferentes formas de expresión, tales como la danza, la música, el teatro o el cine para realizar una puesta en escena en la que a menudo se incluía una parte de improvisación que reflejaba asimismo la influencia del minimalismo, caracterizado por una utilización mínima de medios, y del arte conceptual, que conferiría mayor importancia al proceso creativo que a la obra acabada.

⁷ *Internacional situationista: textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Vol 1. Madrid: Literatura Gris, 2000. p. 23

Al igual que la relación del hombre con el espacio varía con la época, el arte es lo que la sociedad admite como tal que evoluciona con la historia ligada al lugar. El hombre se encuentra en una dimensión espacio-temporal concreta y sus creaciones son fruto de sus aspiraciones como del contexto en el que se halla. Así, por ejemplo, a partir de los años sesenta el arte se abre al espacio en el contexto de una sociedad caracterizada por la revolución del concepto de espacio a nivel científico y social ya iniciada con el desarrollo de las Exposiciones Universales donde los avances tecnológicos se daban cita en espacios diseñados para el encuentro social. Mientras que el ciudadano del medievo pareció necesitar la proximidad de edificios donde sentirse cobijado fruto del instinto del hombre basado en la construcción de sus casas próximas entre sí para aliviar la sensación de peligro, el miedo a la soledad y el aislamiento, para soportar el nihilismo existencial y acortar las distancias físicas con sus semejantes dada la necesidad de amurallamiento en las ciudades como recurso defensivo en caso de guerra, el ciudadano moderno desafiaba el espacio ampliando las distancias que lo separan de los edificios. El hombre iba ganando terreno al espacio a medida que progresaba en sus avances científicos. Si antes primaba el factor funcional más que estético, producto de una mentalidad social de la época, después, lo que propició un cambio fue esa nueva concepción perceptiva, ese ojo con poder que perseguía avistarlo todo originando una nueva mirada, la mirada panóptica, que planteaba el desafío del espacio y situaba al espectador como partícipe de dicho espacio escénico.

Las limitaciones espaciales de las calles se desvanecieron con la creación de amplios paseos en las ciudades: dado que las ciudades de las sociedades del siglo XIX apenas disfrutaban de espacios abiertos para distender la tensión de la revolución industrial, la solución de los ensanches alivió esta problemática social. Durante el siglo XIX se construyeron numerosos espacios públicos para ejercitar el ojo panóptico del espectador siendo las grandes avenidas y los ensanches practicados en muchas ciuda-

des en los proyectos de remodelación urbana una muestra clara de esta preocupación por crear entornos envolventes en los que situar al ciudadano en el centro mismo del espacio. Esta reflexión aplicada a los modelos de configuración urbanística de finales del siglo XVIII justificaba la construcción de plazas y ensanches que pretendían dar una impresión de inmensidad ampliando los campos de visión y modificando las perspectivas para que no se viera el final. Aquí radicaba la esencia de los panoramas del siglo XIX que representaban un espacio simulado en donde el espectador se situaba en el centro de la escena, próximo al ideal antropocentrista del Renacimiento.

El desarrollo del aparato óptico o “panorama”, así como las imágenes tomadas a vista de pájaro por Nadar o la invención del concepto de “voyeurismo” –que se traslucía en gran parte de la pintura de la época– eran claros exponentes del rumbo que tomaban las investigaciones del momento consecuentes con la revolución espacial y que luego serían practicadas y avanzadas con la tecnología y el espacio virtual. El ciudadano era el consumidor y partícipe de todos los avances científicos y artísticos como había sido demostrado por las grandes exposiciones universales que entrenaban al público a “mirar” y a ejercitar ese ojo que todo lo ve. La arquitectura panóptica perseguía ideales similares, a los que pretendiera la fotografía desde sus orígenes en su afán por captar la realidad al máximo detalle en un solo golpe de vista, mejor aún que lo que el ojo alcanzaba a ver dadas las limitaciones de su campo visual. En los “Panoramas”, que consistían en una vista pintada en un gran cilindro hueco vertical en cuyo centro había una plataforma aislada para los espectadores cubierta por lo alto a fin de hacer invisible la luz central, el protagonista escénico se reconocía aún mayor cuando la bóveda era acristalada porque ampliaba su campo de visión y, por lo tanto, el dominio autónomo del espacio: al margen de la necesidad de sentirse arropado por sus congéneres, la naturaleza del hombre tenía también aspiraciones de autosuficiencia ligadas a la apropiación exclusiva física y perceptiva del espacio.

Si bien el factor de remodelación del espacio se reconoció como estrategia para aliviar la tensión social no hay que olvidar la repercusión que los cambios físicos del espacio tuvieron en el estado psíquico del individuo de efecto similar al provocado por las remodelaciones urbanísticas que atentaban drásticamente contra la arquitectura ya existente. El proyecto de la ampliación de los espacios y la creación de ensanches desarrollado a lo largo del siglo XIX, constituyó una transformación arriesgada en cuanto que desfiguraba tajantemente el entorno original. En París encontramos un claro ejemplo de este atentado: *“la rapidez con la que se realizaron transformaciones tan radicales de la fisonomía de París provocó una verdadera crisis psíquica en sus ciudadanos”*⁸. Por otro lado, la dispersión propia de las ciudades modernas (Los Ángeles, París, etc.) caracterizadas por la proliferación de grandes avenidas que facilitarían el aumento de la movilidad y la suburbanización, mejoraron la calidad y aumento de las redes de comunicación y el número de desplazamientos humanos, lo que supuso una reducción de las distancias entre los lugares y la ocupación de zonas periféricas alejadas del centro histórico de la urbe. Esto provocó un incremento poblacional de los espacios periféricos que algunos geógrafos denominaron “contraurbanización”, acontecida en los años setenta como consecuencia de la crisis de principios de la década cuando las ciudades dejaron de expandirse fruto del boom desmesurado de los años sesenta. Pero si los avances urbanísticos y científicos conquistaban el espacio, el arte se preocupaba por hacer de él un lugar más habitable ofreciendo un conocimiento sobre el mismo más allá de lo físicamente funcional.

⁸ CANOGAR, Daniel. “Espacios espectrales: realidad y ficción en la arquitectura de la imagen”. En: *Desde la ciudad: actas [del IV Curso] Arte y Naturaleza*, Huesca, 1998. Huesca: Diputación Provincial, DL 2000. p. 63.

En la actualidad y en el contexto de las sociedades avanzadas e industrializadas, atendemos a una revolución de espacio sin precedentes donde se valora más que nunca el sentido de posesión y de aprovechamiento rentable del suelo así como la cualidad estética del espacio habitado. Si bien el coche cambió el paisaje urbano, hoy en día, la peatonalización está volviendo a cambiar la ciudad. El hombre elige el espacio en base a la relación que establece en

cuanto a su valor de utilidad. En primera instancia, de forma común a todas las civilizaciones y culturas, el instinto constructor del hombre posibilita la creación y apropiación física y emocional de un entorno habitable fruto de la complicidad emocional entre el individuo y el lugar traducida en valores estéticos y funcionales. Campañas publicitarias como la de la empresa sueca “Ikea” con el lema “*Redecora tu vida*”, no hacen sino recordarnos la importancia que en el hombre tiene el espacio en el que vive en base a la reciprocidad entre el estado psíquico y el espacial, según la máxima de que renovar el espacio físico vital implica mejorar la calidad de vida psíquica y, con ello, contribuir a unas condiciones óptimas de habitabilidad y bienestar psicológico.

Con el fin de modificar el aspecto de la casa, la oferta decorativa de “redecorar la vida” se plantea como solución a la angustia existencial del hombre, ese vacío que a veces se siente en el propio hogar por la inadecuación del espacio a las necesidades de uno mismo y puede ser compensado con el tratamiento estético del entorno, para lo que empresas como la del ejemplo sueco ofrecen multitud de soluciones prácticas decorativas que por su adaptabilidad a cualquier tipo de hogar se popularizan en modelos asequibles con estrategias de marketing, según el tipo de consumidor, centradas en la supuesta mejora de la calidad de vida a través del cambio en el aspecto físico del hogar.

Llegado este punto, y según la relación que se establece entre la carga afectiva y el aspecto físico del lugar, la idea de mejorar estéticamente el espacio, y con ello la calidad de vida, nos conduce de nuevo a la dialéctica del vacío. La utilidad de la casa como hogar y lugar para la intimidad y el descanso vendría determinada por el tratamiento físico del espacio. El término alemán “raum” significa dar espacio y hacer sitio, lo que permite hablar de un “espacio para desplegarse” capaz de contener algo y de recibir, que incita al hombre a crearse espacio. Si el tratamiento del espacio vacío de la casa no se adecua psíquica y físicamente al individuo, el hogar se vuelve opresivo por lo que el espa-

⁹ La geomancia trata de determinar la forma energética y el lugar más apropiado para instalar una casa, la ciudad... en un entorno natural o artificial en base a la particular cosmovisión china que influyó en Japón -que diferenciaba los tres niveles (cielo, tierra y hombre) relacionados con el mundo externo y con el universo interior del ser humano. Así, el mundo interior y el exterior (los puntos cardinales y la emociones) se reflejan, lo que explica que el diseño del jardín oriental esté sometido a los dictados de la geomancia y se pueda interpretar como miniatura del universo o que existan coincidencias entre la acupuntura china y la geomancia (muchos nombres de puntos de acupuntura aluden a términos geográficos y topográficos) que hacen suponer que la acupuntura tiene su origen en la ciencia aún más antigua de la geomancia. La geomancia es una de las ciencias naturales heterodoxas de China que se conoce con otros nombres: “*feng-shui*” (“agua-viento”), la más usual, o “*kan-yu*” (“cubierta-soporte”) o “*ti-li*” (“modelo-país”). La geomancia japonesa o “*sino*” (teoría holística del diseño) se basa en la concepción holística

habitado no debe ser ni muy grande ni muy pequeño para evitar la sensación de deshumanización o angustia. Todos hemos experimentado alguna vez al entrar a casas ajenas el tipo de atmósfera que se respira en los espacios habitados, bien cargados de energía positiva, donde se presiente buena armonía o, al contrario, energéticamente negativos⁹. Mefistófeles dijo que el orden hacía ganar espacio pero que era la energía que emanaba del ser humano lo que hacía que el espacio habitado fuera agradable para uno mismo y para los demás, a pesar de su posible pequeñez y al margen del confort o lujo de los muebles. En relación al “espacio amoroso” dice un verso de Goethe “*allí donde tú estás, se crea un sitio para mí*”. Los amantes crean su propia morada que se expande al margen de las dimensiones físicas del sitio. Igualmente, según un proverbio alemán, “*Para una pareja de enamorados felices hay espacio incluso en la cabaña más pequeña*”, lo que recuerda experiencias personales como las vividas en pisitos abuhardillados de París, o tantas otras historias personales.

En el caso contrario, y para conseguir que una casa vuelva a ser hogar cuando su espacio se ha hecho opresivo y el malestar existencial del habitante se ha traducido en abandono físico y estético del lugar, encontramos en el tratamiento del espacio una solución efectiva si tenemos en cuenta que el ser de la casa no solamente está en su forma interior, en su funcionalidad práctica, sino en su utilidad emocional como proyección de las aspiraciones humanas. Así, la concepción estética del espacio sitúa el arte más próximo a la filosofía que a la belleza, más relativo a lo existencial que a las cualidades formales físicas. La estética, como reflexión filosófica del arte vincula al hombre con el espacio en una relación ontológica que abunda en el conocimiento de nuestro ser-en-el-mundo, la búsqueda del origen humano que trasciende lo bello o lo feo. Desde un punto de vista ontológico y teniendo en cuenta la reciprocidad que advertimos entre la psique y el espacio donde el hombre se proyecta, se deduce la relación ontológica entre el individuo y el entorno

transformado por él. El arte, lejos de decorar o rellenar un espacio, transmite emociones y exterioriza la relación personal del hombre con el mundo de forma que ante el aspecto físico del espacio habitado podemos emitir juicios formales relativos al gusto estético (belleza o fealdad), y en base al tipo de habitante, analizar los aspectos psicológicos que se deducen de la relación íntima del individuo con el lugar. Cuando conectamos con alguien, o visitamos una casa ajena en la que sentimos buenas vibraciones decimos que nos encontramos como en la casa propia, y que fácilmente nos apropiaríamos ese lugar como si fuera nuestro. *“La vivienda acogedora de otra persona no sólo nos cautiva por su encanto, sino que dentro de su atmósfera de intimidad, nos transforma y vuelve a conducirnos a nosotros mismos”*¹⁰. Cuando las aspiraciones entre individuos son próximas también lo son los espacios que habitan. Sin embargo, aunque los espacios propios de personas diferentes compartan elementos comunes, están ligados a un individuo concreto, habitante legítimo de su espacio personal, organizado según sus preferencias estéticas y, en último término, según su percepción y comprensión del mundo.

Cuando nos instalamos por primera vez, en el espacio habitado se crea un orden de forma que a cada objeto le pertenece un sitio determinado en función de nuestra organización particular de las cosas. Así como el tratamiento del espacio, la forma de distribuir los espacios vacíos y los volúmenes u objetos... habla de la persona, la dimensión física del mismo responde a las necesidades de quien lo habita en base a lo cual al espacio se ligan cualidades anímicas, siendo el lugar lo necesariamente espacioso como para ser llenado por alguien: encontraremos fría la estancia en habitaciones despojadas y vacías, o agobiante el lugar en estancias abigarradas. La casa no sólo es la expresión del hombre sino que también refleja todo un pasado, de forma que lo que da humanidad al lugar y signo de vida activa son los objetos que hablan de presencias y vivencias –un vaso de agua o papeles sobre la mesa– que están amalgamados con la vida del hombre y son capaces de ha-

ca del cosmos según la cual el hombre es una pieza integral de la naturaleza y de sus campos de energía, que relaciona factores geofísicos (geología del país, clima), astrales y estados psicosomáticos del ser humano, es decir, el conocimiento de la relación entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza, en base al conocimiento profundo humano de la interdependencia de todas las esferas de la realidad y sus energías.

¹⁰ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. Prólogo de Victor D’Ors; traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona [s.a.]: Labor, 1969. (Biblioteca Universitaria Labor; 13). p. 143.

cer rememorar experiencias anteriores en el individuo. El tipo de espacio variará en función del habitante al margen de las cuestiones de gusto estético que tienen que ver más con lo formal que con el espíritu, y su enjuiciamiento tendrá que ver más con lo existencial si tenemos en cuenta que la intención constructiva del individuo es crearse un espacio para morar existiendo tantos tipos de espacio como sujetos, siendo cada lugar único, personal e intransferible y depositario de una experiencia humana particular.

Paralelamente a la revolución espacial contemporánea y la revolución cultural traducida en los productos intelectuales y los objetos materiales de los hombres visionarios, el propósito de la escultura moderna a principios del s. XX fue la recuperación de la materia en el espacio instaurándose un nuevo concepto de espacio plástico; el espacio que era línea, plano, etc. constituía una posibilidad infinita generada por la interrelación de otros lugares referenciales más que una masa o superficie que envolvía unos lugares dados. El espacio en la escultura no sólo estaba “referenciado físicamente” a través de la organización de volúmenes y huecos sino que era también una “re-presentación”, un modo de manifestación propio de la obra de arte: la obra de arte no sólo era un objeto “referido” a un objeto sino que era un espacio que lo hacía presente, y tiempo en cuanto a manifestación. La escultura contemporánea, según Kosme de Barañano, llevó a cabo una orientación subjetiva del espacio objetivándola siendo más que una reproducción de la realidad, una proyección inmediata y directa de las profundidades del ser, la interpretación y la visión del mundo individual y social. La escultura y el espacio se amalgamaban a través de la experiencia del lugar donde el hombre construye para habitar estableciendo una relación ontológica entre el individuo y el espacio artístico.

Los elementos básicos del lenguaje escultórico, el espacio, el objeto y el entorno, establecieron una revisión de la relación del artista con la sociedad que afectaba la propia creación escultórica y sus medios de actuación se-

gún la historia. El arte no era exclusivamente objetivo ni imitaba la realidad, según la concepción clásica, ni era exclusivamente subjetivo, según la concepción romántica, sino simbólico de acuerdo a normas que cambian según la sociedad y la época. Si la especificidad espacial expandía el significado de la escultura al contexto, —no desde la privacidad del espacio psicológico sino desde la naturaleza pública o espacio cultural donde se encontraba el objeto sin pedestal—, el objeto posibilitaba la capacidad de lo material de asociarse al cuerpo del espectador. Dado que el objeto artístico a través de su forma y vinculación con el entorno se reconocía como exteriorización de la expresión de la relación del hombre con el mundo según el modo de ser de los individuos y su pertenencia a un espacio sociocultural y geográfico concreto, se establecieron diferencias culturales en base a la concepción del objeto definidas a grosso modo como una primacía del objeto en Occidente y una visión del objeto más homogénea con el espacio en Oriente. Si bien el hombre construye objetos que le hagan más habitable el espacio porque de lo contrario se encontraría en la nada absoluta y en un espacio inhabitable carente de formas a las que poder asirse y llegar a ser, el objeto condensa en su forma y materialidad la relación del hombre con el espacio, lo que resulta de modelar el espacio, el remanente físico y perceptible de una visión inmaterial y cósmica.

Si, según M. Heidegger, la casa del ser es el lenguaje, y antes de que el ser no se pronuncie éste no se “da” ni se “percibe”, la expresión artística, el lenguaje del arte, necesita “darse” para hacer del mundo un hogar habitable donde el hombre pueda “ser”, siendo la puesta en obra, el objeto artístico materializado, la dimensión tangible de la condición de la existencia humana. A través de la realidad percibida del “objeto artístico” (ámbito perceptivo), del contexto al que pertenece (ámbito sociocultural e histórico) y de la relación ontológica universal y ahistórica entre el “individuo” y el “espacio”, se trasluce en el pensamiento humano un modo particular de entender el mundo.

“No existe arte nuevo sino nuevos artistas”, decía Schilling. La búsqueda de lo nuevo no aleja el arte de su misión original: la reflexión acerca del sentido de la existencia humana que relaciona el mundo de lo físico con lo espiritual. Los métodos y materiales utilizados por el hombre en sus construcciones reflejan la cultura y su visión cósmica siendo la relación con la naturaleza uno de los enigmas que ha motivado la búsqueda de los orígenes del hombre a lo largo de toda la historia para dar razón a su existencia. Desde las manifestaciones artísticas que en la naturaleza ya desde la antigüedad requirieron un mínimo de trazos primarios, líneas rectas, zigzag, círculo, espirales para expresar sus reflexiones existenciales profundas entre el ser humano y el propio medio y el equilibrio de fuerzas físicas y mentales, el arte se reconoció como un elemento esencial de las civilizaciones y parte de la historia pública y sociocultural, y memoria colectiva, como son los monolitos, cuadrantes solares prehistóricos, tumbas egipcias, montículos funerarios precolombinos o altares y marcas rituales sobre el territorio. Los amontonamientos de piedras en forma cónica a la orilla de los caminos, generalmente, las llamadas apachetas, el culto popular dedicado a la diosa pre-incaica Pachamama (madre tierra), o los pequeños mausoleos levantados a la orilla de la carretera en memoria de los ausentes desaparecidos por accidente, no son sino signos que señalizan para otros en el territorio físico trazas espirituales de la dimensión humana.

Hoy en día, las mismas inquietudes que guiaron a los antiguos ancestros a dar razón de su condición humana como pobladores del mundo, según las aspiraciones del espíritu entre el cielo y la tierra, continúa motivando la innovación artística y científica cuando en la actualidad somos más conscientes que nunca que la Tierra es una fuente de recursos agotable siendo el valor del Patrimonio Natural un bien reivindicado cada vez con mayor fuerza, preservado y contemplado en normativas medioambientales. La ecología, entendida como conocimiento de la relaciones entre el hombre y su ambiente, implica toda la

historia de la civilización y se refiere a la manera como el ambiente influye en el individuo, y viceversa, como el hombre puede cambiar dicho ambiente. *“La riqueza de la enseñanza de la naturaleza es proporcional a la acción del hombre sobre ella; cuanto mayor el intercambio con la naturaleza, tanto mayor el proceso de intercambio entre los hombres. La relación entre el hombre y su entorno es un proceso siempre renovado que modifica tanto al hombre como a la naturaleza”*¹¹. La voluntad “ecológica” de mejorar el entorno a través del arte tiene su origen en la consideración del medio físico como una fuente de placer, en la concepción de la naturaleza como gozable estéticamente. Según la cultura oriental, el ser humano está en la naturaleza y la naturaleza en el interior del hombre, por lo que sólo cabe ser respetuoso con el medio. Dado el proceso de desintegración de culturas altamente desarrolladas, Claude Lévi-Strauss encontró en el término de “entropología” una mejor definición de la ciencia de la “antropología”. Con el fin de combatir la entropía geológica que hacía que los materiales de la Tierra se fueran desgastando, el arte ecológico basado en el reciclaje de los materiales de desecho llevó a Robert Smithson a colaborar con la reconversión de los residuos industriales eligiendo para sus intervenciones los parajes más desoladores predilectos por el Earth art, bajo la concepción de arte como activador de espacios devastados por la industria y principio reconciliador del hombre con la naturaleza que abriría un debate en términos ecológicos.

Durante los últimos años de la década de los sesenta tuvo lugar un resurgimiento de los movimientos ecológicos que, en algunas ocasiones, incluso sería motivo de denuncia contra las propias intervenciones artísticas de los earthworks de las que R. Smithson y Richard Long, entre otros, se defenderían alegando el hecho de que, aunque aparentemente sus acciones parecieran agresiones al medio eran, por el contrario, actitudes regeneradoras del mismo y remedios para prevenir la tierra de los efectos devastadores de la contaminación como concienciación en el espectador de la importancia del espacio natural y de su papel partici-

¹¹ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Traducción de Gloira María Vargas López de Mesa; revisión, corrección y composición de Sergi Martínez Rigor. 1ª ed. Barcelona [s.l.]: Oikos-tau, 1996. (Textos de Geografía). p. 84.

pativo en la obra de arte y en el entorno. El artista Charles Simonds, que por aquel entonces ya había empezado a vivir con Lucy Lippard y, en 1972, a conocer a R. Smithson y su conciencia por cuestiones ecológicas, también se refirió en una entrevista en 1974 a la explotación tecnológica de la tierra. En el trabajo paisajístico de C. Simonds en los gredales húmedos, el cuerpo y la morada se interrelacionaban bajo el análisis de la anatomía como corteza terrestre, lo que podía entenderse, según Kosme de Barañano –para quien la obra de Simonds estaba influenciada con la poética del espacio y la metafísica del habitar de M. Heidegger–, como una relación biológica con la tierra de forma que ésta se convertía en material espiritual, en “mundo”, en palabras del filósofo alemán¹². Si bien la obra de R. Smithson era rural y la de C. Simonds urbana, ambos veían la tierra en el tiempo y la ciudad como tierra articulada en el tiempo donde lo intelectual y conceptual de la obra dominaba sobre lo sensual y empírico, visceral y ritual, aunque con ciertas distancias si tenemos en cuenta el alejamiento de C. Simonds hacia los conceptualistas, ya que mientras en C. Simonds la obra enredada en los materiales surgía en el proceso social, político y personal, en R. Smithson se advertía un rigor conceptual que lo distanciaba de los materiales en el espacio y en el tiempo. A la vez que C. Simonds, sin desvincularse del objeto arquitectónico y centrándose en el proceso de trabajo con fines estético-sociales, daba un paso más allá que los modernos construyendo un espacio experimental, por otro lado, se alejaba de R. Smithson en cuanto que perseguía la recreación de lugares vivos y cercanos a la gente, independientemente de la experiencia trascendental situada más allá de los fenómenos.

¹² DE BARAÑANO, Kosme. “Territorios poéticos”. En: *Charles Simonds*: [exposición] IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 18 Septiembre-30 Noviembre 2003. Valencia : IVAM Institut Valencià d’Art Modern, DL 2003. p. 13. [El artista Isamu Noguchi ya había experimentado en este terreno antes en 1943 con “This Tortured Earth”: una personificación de la tierra como un ser marcado por cicatrices y capaz de sentir.

Las afirmaciones de C. Simonds refuerzan la hipótesis de que el arte, al margen de contribuir al conocimiento, genera una experiencia estética del mundo centrada en los fenómenos que acontecen en la vida misma, cuya transformación requiere de un mecanismo de colapso y reconducción. El arte tiene como objetivo crear una percepción particular del objeto mediante el

procedimiento de extrañamiento, diferenciando las formas y aumentando la dificultad y la duración de la percepción, generando un efecto de choque en la relación entre el espacio donde están las cosas y el espectador.

El concepto de arte, hoy en día, es más extenso de lo que ha sido nunca. *“La multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, las obras de arte no sólo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funciones de modos diferentes”*, dice Wladislaw Tatarkiewicz (*“Historia de las seis ideas”*, Madrid, Tecnos, 1996), lo que confirma el fracaso en el intento de encontrar conceptos generales que unifiquen todos los fenómenos artísticos. Frente a la dificultad que ya hemos presentado al definir el arte dada la gran confluencia de conceptos que imposibilitan una definición verdadera que dé cuenta de todas ellas, W. Tatarkiewicz propone una alternativa: una definición de arte que tenga en cuenta la intención y el efecto, y especifique que tanto la intención como el efecto puedan ser de un tipo u otro. Así, el arte sería definido como una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar. Reconocemos así como rasgos distintivos del arte que contribuyen al reconocimiento de lo artístico, por un lado, la expresión de experiencias estéticas y, por otro, la producción de un choque que sea motor de renovación y transformación de lo establecido en ese momento histórico.

Para describir lo que actualmente se entiende como arte quizá resulte necesario analizar primero qué es lo que hace que algo sea en sí mismo una obra de arte, conduciéndonos directamente a la reflexión sobre las propiedades estéticas de las obras artísticas, así como los mecanismos cognoscitivos que se cifran en la expresión y representación artística, y si la decisión acerca de lo artístico puede derivarse de los conceptos estéticos (cualidad intrínseca) o a otro tipo de factores externos a la naturaleza interna.

¹³ La indagación de la forma del lenguaje ha sido constante en la historia del arte y de la literatura. Los estudios de N. Goodman, perteneciente a la corriente estética analítica y filosófica contemporánea que surgió tras la obra de L. Wittgenstein, son de gran importancia para el estudio del lenguaje. La corriente de N. Goodman en lugar de diseñar un sistema de pensamiento sobre “el mundo del arte”, propone como tarea filosófica principal el análisis del lenguaje que incluye toda clase de discursos relacionados con la belleza, el arte y la experiencia estética, y no sólo el lenguaje ordinario, con el fin de elaborar una teoría sobre los distintos lenguajes empleados en la actividad artística y describir los lenguajes que constituyen las artes. El arte, como lenguaje sobre el mundo, proporciona conocimiento como forma de representación de la realidad y de comunicación.

Entendemos, pues, que frente a la cantidad de intentos fallidos por encontrar una definición vigente para el arte, como ocurre con cualquier problema de la naturaleza que sea, parece necesario remitirse al origen, es decir, precisar las condiciones necesarias y suficientes de lo artístico. También es cierto que para muchos esta empresa implica establecer una separación rígida y no deseada entre lo que es y no es arte basada tan sólo en criterios operativos de lo que actualmente se reconoce como artístico. Nuestra hipótesis parte de la base de que lo que no puede renunciar la reflexión estética es a tener en su horizonte la exigencia de una definición del arte. Como no es fácil aproximarse a una definición de arte en varias líneas quizá lo más correcto y menos ambicioso sea preguntarse, como N. Goodman (*Maneras de hacer mundos*), “¿cuándo hay arte?”. Multitud de teorías han pretendido acotar el significado de lo artístico llegando a la conclusión en su mayoría de que no se puede definir el arte puesto que es inevitable hacerlo mediante factores externos de tipo cultural o históricos. Más que establecer qué es o no arte, habría que reflexionar sobre los medios de expresión artísticos que tienen que ver más con la filosofía que con la belleza, con el modo de entender la naturaleza y reflexión de nuestro ser en el mundo que con las cualidades formales de lo material.

Según las teorías de autores como N. Goodman o Beardsley, la obra de arte, al margen de generar conocimiento, provoca una experiencia estética del mundo. Sólo la creación de nuevas formas del arte puede devolver al hombre la experiencia del medio, resucitar las cosas y matar el pesimismo, lo que por otro lado, genera un mayor conocimiento del hombre sobre el mundo. Según las teorías de N. Goodman, un objeto se convierte en obra de arte cuando funciona como símbolo, es decir, cuando ejemplifica, expresa o representa algo, aportando conocimiento sobre ello¹³. Así, el que un objeto sea considerado artístico depende de su propia constitución simbólica de forma que aún cuando en un período determinado no funcione como tal, lo podrá volver a hacer en otro. En el caso de las obras clásicas, por

contener en sí mismas una construcción simbólica tanto en el orden sintáctico como semántico, resultará más difícil que pierdan su carácter artístico en épocas distintas a las que fueron hechas, aún cuando no respondan al simbolismo externo característico de la época en la que se realizaron.

La vigencia del valor del objeto depende del contexto cultural y simbólico del momento, por lo que el concepto de objeto artístico variará en función de la percepción física y cósmica que el hombre tenga a lo largo de la historia. En el caso de los “objetos trouvés o dadaístas”, por ejemplo, éstos funcionan claramente como objetos artísticos en base a la relación simbólica que establecen, y perderían su identidad cuando dejaran de simbolizar o cambiar de contexto. El arte moderno no funciona igual que el arte antiguo y su validez artística está visiblemente alterada porque, a diferencia del arte clásico, construye simbolismos sintácticos no tan literales ni semánticos, relativos al contexto histórico y sociocultural cambiante según la época. Si la vigencia del objeto artístico moderno está ligada al contexto donde se desarrolla, en el cambio de la noción de monumento artístico, del objeto que cuestiona el lugar, encontramos un reflejo de la concepción espacial del momento de forma que el valor simbólico de la escultura monumental de la época se ve referenciado por el tipo de conocimiento y representación del espacio de ese momento histórico que, como venimos comentando, durante el s. XX asistió a una verdadera revolución.

Gran parte del conocimiento artístico que acucia el arte nuevo supone el desafío de la innovación semántica, es decir, la apertura de las fronteras más allá de lo explorado como reflejo del sentido cósmico del individuo. “Únicamente la continuidad y la constante transformación del lenguaje artístico pueden justificar la comprensión y también el consumo del arte”¹⁴. Si, por un lado, es necesaria la novedad para estimular el interés por el arte, por el otro, se necesitará que el nuevo lenguaje no se separe totalmente del código establecido porque, en último término, el que

¹⁴ DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. 1ª ed. en castellano. México [etc]: Fondo de Cultura Económica, 1963. (Breviarios; 170). p. 71.

los conocimientos resulten o no innovadores a corto plazo depende de la capacidad de interpretación del espectador y, en último término, de su consumo. Surge la necesidad de plantearse si la obra en sí misma, al margen de los intereses de mercado y de su comprensión por los receptores, puede ser innovadora. M. Heidegger lo tenía claro, para quien el arte no era un apéndice de la cultura vigente sino un origen, un arranque, aunque desde nuestro punto de vista no tuviera por qué ser necesariamente comprendido en el momento. Los artistas alteran las creencias consagradas vislumbrando nuevas vías de experimentación generando obras que, a diferencia de lo que su sociedad estima como significativo, son el resultado de lo que, desde su individualidad, estiman como auténtico y novedoso.

El arte cambia a la gente, sus percepciones y sus vidas siendo el artista el mediador entre las necesidades existenciales del individuo y el mundo de la ciencia y el arte, lo que justifica, por otro lado, la definición de monumentalidad más allá del hecho conmemorativo acentuando su función social y humanista. Desde que el espacio, como decía Naum Gabo, “*no es abstracción, sino materia maleable que se incorpora a las construcciones*”, el ser humano ha hecho del espacio una gestión constructiva que evidencia la primacía de la estructura –siendo el espacio un elemento estructural en sistemas constructivos– estableciendo una relación ontológica con el mismo, sobre la que descansa la inherencia de la escultura al lugar y le lleva al hombre a abrir espacios para habitar. El espacio es una herramienta útil de conocimiento y reconocimiento del ser humano con implicaciones psicológicas, sociales, y antropológicas siendo los objetos colocados en dicho espacio necesarios para el hombre en la comprensión del mundo y de sí mismo, así como proyección de su dimensión cognitiva y vivencial, donde la solución de los problemas de organización del espacio son también una solución a los problemas existenciales.

Las experiencias artísticas en el espacio urbano reflejan la diversidad del contexto social y de la vida cotidiana-

na de forma crítica y reflexiva hacia las normas sociales, políticas y culturales. Desde que se ha advertido que la escultura emplazada en un lugar público, en un entorno dado o creado para ella es un símbolo donde el pueblo se ve identificado, la escultura pública ya no conmemora acontecimientos gloriosos o héroes sino que modela el espacio (señalizándolo, embelleciéndolo,...) haciéndolo más habitable para el hombre, humanizándolo bajo criterios de espacialidad humana. El valor de lo humano es lo más absoluto y perenne que existe, y no tanto la durabilidad o majestuosidad del material como cualidades formales referidas a aspectos que tienen que ver con la plusvalía del objeto, una magnitud epidérmica sobre la que se proyecta un discurso formal y conceptual constitutivo de una obra que no constituye su esencia última. La escultura demanda cada vez más espacios de instalación, tecnológicos, públicos... en un mundo a su vez más dinámico y ávido de realidades virtuales y espaciales. El arte urbano como reflejo de la pulsión política y psicosocial persigue la transformación del espacio habitado recurriendo a los referentes procedentes de la vanguardia y de otras disciplinas no artísticas (sociológicas, políticas, filosóficas, antropológicas o arquitectónicas) caracterizadas por su compromiso con la esfera social.

1.3. La relación vital, activa y reflexiva del hombre con el espacio: la escultura nómada

La ciudad es el lugar de lo social, y el arte público urbano la estrategia más persuasiva y atractiva para contribuir a mejorar la calidad de vida de sus espacios. En relación al intento de transformación del espacio llevado a cabo desde la investigación artística, ya Dadá, a diferencia del Cubismo, Constructivismo o Bauhaus, reunió a artistas en nombre del antiarte con el fin de liberar la definición constreñida del arte, y hacer del mundo un sitio mejor donde vivir. Kurt Schwitters fue el primero en ensayar el encuentro del museo con la calle, como así demostró con su Merzbau en su apartamento de Hanover y sus sucesivos hogares en Noruega y Gran Bretaña que supusieron el germen del arte de la instalación cinco décadas antes de que se le diera nombre a este género. Por otro lado, con la aparición de acumulaciones de objetos y detritos callejeros bajo la categoría de artísticos fruto de la sensación de devastación cultural de Europa tras la guerra, el arte povera trataba de construir a partir de los restos de vida relacionándose con las manifestaciones de malestar social de 1967 y 1968 y el rechazo a las técnicas industriales de escala inhumana. La obra de arte dejó de ser un objeto en un mundo de objetos insertándose en el paisaje global.

A finales de los años sesenta el posminimalismo, posconceptualismo o el povera persiguieron la expansión espacial en los espacios interiores y exteriores, urbanos o naturales, materiales o inmateriales donde la percepción fue un motivo de poetización y no sólo de apreciación externa de las obras. El arte moderno revitalizó este tipo de áreas urbanas dando una nueva identidad al lugar, como fue el caso del centro comercial de Chicago, el Loop, el resultado de la transformación de una zona para oficinas y centro financiero en declive donde los comercios se trasladaban a las afueras en un nuevo foco de escultura pública de la ciudad. Las teorías del Movimiento Moderno respondían a un modelo racionalista y vanguardista que concebía el espacio público desde un punto de vista arquitectónico y geométrico cuyos manifiestos, reflejados desde la Carta de Atenas, obviaban las zonas destinadas a espacios libres naturales, al margen de algunas zonas como las plazas o parques, útiles en cuanto que servían de desahogo en las grandes metrópolis. Será en estas plazas y patios delanteros de los grandes edificios donde en los años sesenta, según nos explica M^a Luisa Sobrino Manzanares (*Escultura contemporánea en el espacio urbano*, 1999), se instalen las primeras obras modernas de arte público en algunas ciudades norteamericanas. Los espacios libres que hasta entonces habían sido respetados y que dotaban a la ciudad de una fisonomía propia y natural fueron eliminados y sustituidos por grandes construcciones vanguardistas con un resultado frío propio de la ola de arquitectura que con un criterio racionalista no cesaba de edificar con cierto horror vacui. Estas actuaciones evidenciaban el descuido del valor ontológico del espacio en el urbanismo con el uso de medidas descontroladas y poco respetuosas con el entorno.

A mediados de los setenta la necesidad de que el arte de las plazas públicas estuviera asociado con el entorno motivó propuestas que trascendieron el monumento con pedestal y se definieron por sus características ambientales, espirituales y significativas. La expansión hacia el entorno a finales de los años setenta introdujo el térmi-

no de site-specificity o especificidad espacial o contextual, en base a las teorías sobre la espacialidad definida por M. Heidegger *“como una creación de los seres y no, a la manera tradicional, con los seres estabilizados en el espacio material”* donde cada objeto ocupaba un puesto no definido con coordenadas geométricas sino con valores significativos. Todo objeto era una metáfora y una abstracción, incluido el paisaje, de las capacidades de la condición humana y la imposibilidad de conocimiento absoluto. Dentro del paisaje entrópico el arte producía intentos creativos de ordenar el comportamiento caótico del desorden individual de las ciudades, germen excepcional de creación. Antes que como elevación y objeto de admiración, la escultura extensiva al lugar remarcaba su capacidad comunicadora y depositaria de la experiencia humana asociada al lugar en base a lo que los futuristas italianos ya propusieron la famosa frase de *“rompamos con los museos, salgamos a la calle”*.

El arte, más que como motor de producción, era agudizador de la conciencia social y dialogante entre civilizaciones hasta el punto de correr el riesgo de dejar de exhibirse para, entonces, producirse y difundirse requiriendo una urgente y profunda revisión el estatuto de lo artístico. Si los años ochenta, con el fin de agitar las prácticas sociales y artísticas frente al sistema mercantilista y de la cultura como industria, se caracterizaron por el activismo artístico-social, la década de los noventa de la posmodernidad se describió como la era de la posidentidad, de la nueva identidad definida por lo híbrido insertada en la globalidad y la dialéctica del yo y del otro, lo público y lo privado, la presencia y la ausencia. Desde el culto al cuerpo físico (moda, fitness...), el desarrollo de prácticas de ingeniería genética como reflejo social de la cultura de la identidad, hasta el net-art que surgió en un punto de máxima estetización total (espectáculo de la cultura) como espacio idóneo para la crítica a la cultura de masas, la red sistémica dejó de ser un receptáculo de objetos artísticos para convertirse en una dimensión espacio-temporal interactiva donde la “obra artística” ya no era estática sino cambiante

en un flujo continuo de movimiento fugaz y fragmentario.

El concepto de identidad urbana, más allá de la mera solución funcional que en los años sesenta motivó la edificación indiscriminada de las grandes metrópolis obviando la capacidad de significación y simbolización de los lugares urbanos y las necesidades de los ciudadanos, tuvo en los noventa un reconocimiento especial mediante prácticas de arte público que implicaron una renovación del entorno físico y la autorreflexión social (activismo artístico), fomentando la calidad estética (embellecimiento del lugar) y contribuyendo a la calidad de la vida, pasando de enriquecer la vida a salvarla. El nuevo arte público, a diferencia del anterior arte público –tampoco público, sino privado en localizaciones públicas o de “uso público” ubicados en propiedades de corporaciones,...–, propició el diálogo entre la esfera estética y la social descubriendo la importancia del diseño urbano y el valor de los ensanches y cascos antiguos donde la tradición pervivía. Los barrios periféricos, barrios dormitorio que nacieron bajo la fácil pretensión de separar funciones que al final la ciudad lo sufría, luchaban contra su condición de zonas destinadas a estar deshabitadas mediante mecanismos de socialización que afloraban de forma natural a través de la agrupación vecinal permitiendo que la ciudad comenzara a vivir.

A diferencia de los proyectos modernistas de visualización de la ciudad, la visión urbana posmoderna estuvo marcada por el incremento de la conceptualización del espacio. Un arte para y por el hombre que le acompañaba en el devenir de la historia, inmerso en el tiempo y en el espacio. Un arte que sufría y vivía con el hombre cuyas nuevas formas de presentación pasaban por la espacialidad, lo habitable, lo que estaba en el suelo, lo que se colgaba,... entrando en crisis la bidimensionalidad, asistiendo a la protagonización de lo virtual y la pantalla, y abogando por el procesualismo frente al funcionalismo, por la estética de la materia y su energía, por el cuerpo como materia sublimada y por la anulación del lenguaje simbóli-

co. El arte que nacía del hombre como expresión de sus pensamientos y emociones internas retornaba al hombre y hablaba de la realidad social, cultural,... siendo el arte un homogeneizador del sentir común entre culturas a lo largo de la historia. El arte se descubría como el lenguaje más universal y duradero, expresión del sentir individual y colectivo de hermanamiento entre los pueblos con el que el ser humano comunicaba a otros su visión cósmica.

La posmodernidad potenciaría nuevos espacios de acción social intentando hacer del lugar un entorno más habitable y democrático. Las intervenciones realizadas por Group Material en espacios públicos conformaron una rama del activismo cultural caracterizada por la exigencia de los cambios sociales y políticos que sería aprovechada por artistas como Félix González-Torres –antiguo miembro del colectivo Group Material–, Alfredo Jaar, Jenny Holzer, Barbara Bruguier o el colectivo “Site”, quien defendió el término “De–arquitectura”, a partir de 1972, para describir su posición filosófica definida desde la transformación de las convenciones de la arquitectura y el diseño urbano hacia un proceso de inversión, y la inclusión de ciertas conexiones socio–psicológicas que expandían la definición de la arquitectura para salvaguardar el legado deshumanizado del modernismo con referencias anecdóticas a la imagería histórica y popular y la alusión metafórica. En base a esto, en los proyectos “Site” destacaron aquellos en los que la curva de la fachada sugería la inversión del proceso de construcción creando una arquitectura en estado de inestabilidad (“Peeling Project”, 1971–1972); en los que el propio edificio simulaba el derretimiento de la base del apartamento de ladrillo hasta los alrededores del entorno (“Peekskill Melt”, 1971); en los que la arquitectura era invadida por la naturaleza (“Forest Building”); o donde existía un diálogo entre el edificio y la actividad de la calle de los alrededores (“Madison Avenue Project”, 1978) como el proyecto situado en un lugar rodeado por el océano que inspiraba la recreación acuática del edificio (“Water Gallery”, 1978) en contacto con el medio entorno en que se ubicaba.

Si bien la obsesión de A. Giacometti por el laberinto surgía de la oposición existente entre la arquitectura clásica –basada en dominio espacial– y las civilizaciones antiguas –que hicieron del laberinto una estructura en cuyo interior el hombre se encontraba perdido, dominado y desorientado, como el sujeto contemporáneo estaba sumergido en la diversidad y la dispersión social–, toda la atención artística se centraba en el mundo social y en la política que amparaba a los organismos sociales. Las cualidades de solidaridad, libertad e igualdad no sólo estaban presentes en las relaciones sociales de los hombres sino que también resonaban en el campo estético de lo artístico naciendo así un arte consagrado a la vida y a los hombres. Al igual que en el laberinto, en los jardines japoneses el paisaje y arquitectura se unificaban para dotar de identidad a un “complejo” donde la escultura era un elemento más. A partir del jardín se reconocerá la importancia del espacio mediante trabajos como los de Isamu Noguchi para quien el jardín era una entidad total que iba más allá del espacio medible propio de la cultura posrenacentista, espacios esculturales sin estatuaría que él denominó “totalidad escultórica” en estrecha relación con los jardines zen japoneses: *“La esencia de la escultura es para mí la percepción del espacio, la continuidad de nuestra existencia. Todas las dimensiones son medidas del espacio [...]. El movimiento, la luz y el tiempo son también cualidades del espacio. El espacio sin embargo es inconcebible. Está en la esencia de la escultura y si nuestros conceptos sobre ella cambian también lo hará la escultura”*¹.

¹ Cfr. Isamu Noguchi. London: Thames&Hudson, Ltd., 1979. En: CABESTANIY MILANS, María. “El espacio, extensión de la escultura”. Tesis inédita. Director: Fernando Cruz Solís. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, 1983. p. 22.

A través del concepto de jardín, lugar humanizado por naturaleza, naturaleza humanizada por excelencia, la reflexión artística hará del paisaje completado por el hombre aquello que no puede hacer la naturaleza. La revisión posmoderna del jardín pasó por la diferencia entre los “jardines” y los “espacios verdes”: mientras que el jardín era el lugar de la memoria dedicado a la belleza y a la contemplación, los espacios verdes eran la negación de los jardines, los parques temáticos o “no lugares” del consumo dominados por una función utilitaria. El jardín entendido

como obra de arte nos llevaba a la reflexión del arte, la belleza, naturaleza, expresión y lenguaje, el “*arte de disponer bellamente los productos de la naturaleza para expresar ideas estéticas, según la analogía del lenguaje*”² a partir de lo cual la filosofía del jardín, como filosofía del arte, reunía la filosofía del arte y de la naturaleza y nos hablaba de la relación ontológica del hombre con la naturaleza y del individuo con el paisaje, cuya “representación” única, la del Paraíso terrenal, el Edén bíblico del Génesis, hacía referencia al mito irreal que nunca sucedió y era evento ideal renovable y siempre diverso a la vez que idéntico. El jardín, lugar donde la naturaleza se humanizaba y el hombre se naturalizaba, ofrecía la posibilidad de la relación del hombre con la naturaleza no en trato de dominio sino de respeto entre los hombres y con el medio siendo la tarea de la filosofía, a través del jardín, la de evitar la autodestrucción del hombre. Rainer María Rilke se refirió al jardín como el espacio donde el mundo se interiorizaba, un espacio de sentimiento y pensamiento individualizado, subjetivado e identificado como lugar, la naturaleza pensada como belleza ideal y modelada como belleza real. El jardín, poetizado por Milton, Homero, Hugo von Hofmannsthal o Boccaccio constituía una promesa de felicidad, una belleza útil de utilidad bella, idea que, según Rosario Asunto, con la revolución industrial se perdió definitivamente así como también se perdió el jardín utópico, el que aún está por encontrar. El recuerdo nostálgico del edén sustituido por el afán consumista que desencadenó el cientificismo mecanicista motivó la destrucción de los jardines —donde la naturaleza era arte y el arte naturaleza— convertidos en jardines temáticos, “no lugares” del consumo, donde la muerte del arte como contemplación se traducía en la muerte de la naturaleza como gozable estéticamente.

² ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Prólogo de Miguel Cereceda; introducción de Massimo Venturi Ferriolo; traducción de Mar García Lozano Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1991. (Metrópolis). p. 13.

El devenir de la escultura pública ha estado ligado desde siempre al desarrollo urbanístico siendo la ciudad la imagen del cambio social donde revisar el propio lugar. Crear una obra más que definirla formalmente es concretar un concepto con propiedades físicas, estructurales y

poéticas relacionadas con los discursos que estas categorías han conformado social y culturalmente. La escultura habla del individuo y modifica también aquello que entendemos por escultura y por el valor que socialmente le atribuimos. El arte, antes que generar estructuras sobre la realidad o aproximarse a ella, desvela la condición humana (como la filosofía o antropología) desde la autorreflexión no tanto buscando nuevas formas de pensar el mundo sino como posibilidad para que el mundo se piense a sí mismo. El artista responde en nuestro tiempo y lugar con el sentido propio de quienes somos. En el caso del arte público, éste no es una “forma” ni responde a un estilo –grande/pequeño o figurativo/abstracto– sino que es un site-specific en contraste con su entorno, donde no sólo importa cómo está hecho sino dónde y qué significado tiene o expresa según los valores de una comunidad, resaltamiento, reflexión, conocimiento y transformación del entorno. La ciudad según Le Corbusier (“Precisiones”, Barcelona: Poseidón, 1978) debería *“suscitar el trabajo del hombre para sublimar sus concepciones, para exaltar su valor, para provocar actos creadores, para despertar su orgullo, para hacer nacer el civismo”* con jardines suspendidos, paredes de cristal en el aire donde todo estuviera suspendido donde el monumento se levantase libre de su carga por simbolizar. Tras la pérdida de la función representativa, unívoca y conmemorativa propias del monumento tradicional, la escultura contemporánea procede a levantar un monumento no colocándolo en un lugar preciso sino haciendo de él una memoria de la comunidad urbana de significación poética.

Con el “desvanecimiento de la lógica del monumento” de R. Krauss, la escultura contemporánea evidencia su “condición nómada” y el monumento deja de habitar un espacio específico como conmemoración al héroe para evidenciar la deslocalización y fragmentación del espacio urbano. El arte público, según Lucy Lippard, es un arte accesible que cuenta con el individuo para quien está hecho, respetando la comunidad y el entorno, permanente o efímero, como objeto o performance, preferiblemente in-

terdisciplinar, democrático, funcional o didáctico. Cuando tarareamos letras de canciones populares como la dedicada al conocido monumento madrileño protagonista de tantas experiencias urbanas (*“Ahí está, ahí está, viendo pasar el tiempo, la “Puerta de Alcalá”*) no hacemos sino manifestar la relación de nuestras vivencias con signos de gran valor afectivo ligados al lugar. Jeff Kelly acerca del arte público hablaba del lugar como algo que además de ser representación del constituyente físico del sitio (espacio, luz, duración, localización y procesos materiales) representa lo práctico, psicológico, social, cultural, ceremonial, étnico, económico, político e histórico. El monumento, como concepto y objeto artístico y social, como imagen íntima y pública, ejemplifica el carácter ambiguo de la creación donde se involucran factores relacionales complejos entre espectador, obra y creador, lo que explica incluso el interés de las autoridades públicas en proponer para la designación de las calles y plazas los nombres y apellidos de los personajes heroicos como signos de autoridad y poder.

El arte no es arte cuando la institución lo reduce como tal sino que ha de hacerse democrático y participar del nomadismo y del terreno de lo experimental. El nuevo monumento debe facilitar nuevos símbolos donde las diferencias dialoguen fruto de la creatividad como necesidad de expresión del individuo social ampliando las funciones de la escultura pública de lo conmemorativo (estatuaria), ornamental o señalizador (elementos urbanos) hacia lo integrador (en el espacio público –acciones, instalaciones–) y lo experimental (didáctica o lúdica). Así, la identidad contemporánea no puede hallarse en las ideologías glorificadas en monumento, ni en las calles dedicadas a políticos sino en la cultura universal.

Desde la antigüedad, los hombres han desarrollado sus capacidades creativas y han levantado esculturas megalómanas como devoción a los dioses o respeto a la autoridad. Esto nos habla del valor simbólico de la representación conmemorativa ligada al lugar donde se

erige para uso y disfrute estético del observador. La escultura como representación conmemorativa es ordenada erigir por los gobernantes para recordar al pueblo la máxima figura representativa de poder. Pero, dado el carácter histórico de los monumentos, el significado de los mismos se modifica en función del devenir de los acontecimientos ligados al lugar. Los monumentos históricos no pueden tener un sentido objetivo sino que es el sujeto o comunidad el que lo define a lo largo de la historia.

En nuestro país, tras el desmontaje de la estatua ecuestre de Francisco Franco ante el complejo de los Nuevos Ministerios de Madrid (Marzo 2004) de entre las casi 170 calles y plazas que conservan el recuerdo de los personajes del anterior régimen, el Gobierno socialista decidió acabar con la imagen del Valle de los Caídos como principal símbolo de franquismo tras las peticiones de algunos partidos políticos para la reforma del monumento –la última en noviembre de 2004 en el Senado– para elaborar una propuesta de ley redactada por la comisión para la reparación de las víctimas del franquismo y su votación en el Congreso, con el fin de eliminar toda simbología franquista de los horrores de la represión.

Aunque, en el pasado, la creación del Valle de los Caídos fue utilizada por la propaganda franquista como símbolo de reconciliación nacional, los datos históricos han negado tal propósito en base a las obras que duraron 18 años hasta su inauguración en 1959 con el trabajo forzoso de 20.000 peones, muchos de ellos presos republicanos y un alto coste en vidas y gasto económico de mil millones de la época en plena posguerra, como representación de la megalomanía y delirio de grandeza del dictador: una cruz de 150 metros de altura sobre la peña de Cuelgamuros, cerca de El Escorial (Madrid) de otros tantos 150 metros, osario monumental de más de 40.000 muertos de los dos bandos de la guerra civil española, en su mayoría del bando nacional. Sin embargo, el Valle de los Caídos sigue siendo destino obligado de los turistas

que llegan a Madrid. En relación a este monumento dice una turista: “*Si no piensas cómo se hizo, está bien. Pero me sabe mal pagar por lo que simboliza*”. Otro turista comenta que artísticamente el monumento “*no mata*” y que es “*parte de la historia y hay que respetarlo*”³. Aquí radica la polémica de un monumento levantado a la victoria de un dictador cuya presencia hace revivir el terror de su mandato por lo que parece necesaria la reforma de un símbolo con el que el pueblo ya no quiere verse identificado, aunque el valor artístico y patrimonial del monumento (las esculturas monumentales del artista Juan de Ávalos) goce del reconocimiento estético e histórico como bien de interés cultural.

La escultura que años antes conmemorara el poder político transforma su valor representativo pasando de ser un monumento a la represión a convertirse en la representación colectiva de una demanda popular. La escultura considerada como algo categórico se vuelve monumento en su sentido histórico: su estructura se fetichiza, el espectador se congela y el lugar se olvida, convirtiéndose en una forma muda e inexpressiva. La destrucción del monumento y eliminación del pedestal y con él la función de erigir y ensalzar el poder establecido permite expandir la escultura a un proceso que implica un deshacer que no es opuesto al hacer, un proceso por el cual, como Ícaro, hace resurgir vida de las cenizas de la destrucción y convertir el espacio de la memoria en el espacio para el comportamiento del espectador. Así, en relación al “site-specific” donde lo que importa no es el objeto en sí sino el medio, –de forma que el cuerpo del espectador ocupa un lugar primario–, urge una reformulación de la escultura “*como una relación entre lugar y sujeto que redefine la topología del lugar a través de la motivación del espectador*”, dice Rosalind Krauss sin pedestales que la alejen del público⁴.

Cuando la escultura como entidad estanca del espacio circundante convertida en estatua fría y ajena del pulso de la historia no se ajusta a la realidad de la modernidad, la escultura se transforma, entonces, en la condición negativa

³ BARRENA, Xavier; y Luz Sanchis. “Supresión de recuerdos de la dictadura”. *El Periódico [Barcelona]*, domingo 27 marzo 2005. p 20-21.

⁴ La crítica Rosalind Krauss, cofundadora y coeditora de la revista “October” y antigua componente de “Artforum”, centró su estudio en la ruptura estilística que dio origen al movimiento posmoderno rechazando el método historicista y apoyándose en las teorías estructuralistas sobre la relación entre imagen y significado, cambiando la concepciones anquilosadas en el arte del s. XX.

del monumento que se desprende del pedestal y se liga al suelo y a la gente. La carrera imparable de la modernidad en la escultura ya iniciada a finales del s. XIX otorga a la escultura del s. XX una autonomía plena hacia los años sesenta, una vez desintegrados los principios clásicos que, culminados en el neoclasicismo, limitaban la escultura en unos cánones armónicos y antropocéntricos rigurosos de los que se liberaría al adquirir cierta autonomía. La escultura que conocemos en la actualidad forma parte de un largo proceso de transformación motivado por la modernidad que adquiere cierta madurez en la segunda mitad del pasado s. XX y que busca la vivencia de lo actual y lo eterno de lo transitorio, –como diría Charles Baudelaire– y que ha supuesto un antes y un después en la historia de la escultura.

La escultura moderna supuso el cambio de la lógica del lugar histórico a otra lógica de la forma autónoma. Si bien, el monumento al héroe pierde su valor conmemorativo cuando el pueblo decide destruirlo y eliminarlo de sus conciencias y su mirada, la intervención de la ciudadanía propicia otra clase de monumento basado en la complacencia democrática del pueblo mediante actitudes participativas que pasan a formar parte de la memoria colectiva. El concepto del monumento público persigue algo más que una imagen de un personaje ilustre para convertirse, entonces, en el alma de la ciudad donde ambos, monumento y ciudad, se identifican. Frente a los monumentos históricos como entidades fijas que tienen un tema estático y reflejan los valores culturales del momento, de carácter cerrado, y que limitan su tiempo de vida y vigencia histórica, existe otro monumento que opera desde la representación discreta cuyo significado cambia con el tiempo y el espacio. Los objetivos del monumento histórico que son conmemorar un hecho histórico y hacer que la comunidad se sienta identificada con el mismo quedan salvaguardados y superados con esta nueva categoría de monumento nacida fruto de la participación ciudadana. La revisión del concepto de monumento que nos ocupa implica un ir más allá de la noción tradicional del mismo de forma

que el monumento satisfaga las necesidades de la comunidad vinculándose ineludiblemente al lugar donde se ubica.

Si nos referimos a este tipo de monumentalidad, ya en la prehistoria encontramos ejemplos a los que podemos atribuir esta nueva categoría de monumento: Stonehenge y las líneas de la cultura Nazca son casos representativos de interpretaciones a modo de “site-specific” de obras para un lugar específico que serán investigadas por el land art con artistas como Robert Smithson y sus trabajos con el lugar en términos de especificidad topográfica y resonancias psicológicas. Tanto los megalitos de Stonehenge, las líneas de Nazca o las megalómanas espirales de R. Smithson tienen como factor común su gran escala: grandes masas de terreno desplazadas casi prodigiosamente que maravillan la mirada atenta de quien las observa y cuya majestuosidad no deja indiferente al espectador. El placer estético que se genera en la contemplación de estas vistas sublimes nos habla de patrones que van más allá de lo físico. Estos paisajes sobrecogedores e inaccesibles por su escala recuerdan la insignificancia de la condición humana generando reacciones psicológicas en quien las contempla que plantean cuestiones relativas a nuestra existencia, en relación a lo efímero y frágil de nuestra vida, que provocan una reacción de conmoción por el miedo a lo incommensurable, a lo inasible, a lo desconocido y, en definitiva, al fin de nuestra presencia en el mundo, a la muerte.

Al reflexionar sobre la noción de monumento, el artista Félix González-Torres rememora una experiencia personal de un viaje que realizó a Canadá. En dicha experiencia relata cómo al lado de una carretera desde la que se podía contemplar una vista espectacular encontró una modesta placa sobre un pequeño pedestal donde se leía: *“Esta vista está dedicada a todos los que murieron durante la Segunda Guerra Mundial”*, a partir de lo cual el artista se preguntaba si necesitaríamos realmente un monumento mejor que éste⁵. Verdaderamente el paisaje no permanecerá invariable con el tiempo, como tampoco el objeto hecho

⁵ Este tipo de monumento nos recuerda al realizado en 1994 por Jan Dibbets en París: un monumento en homenaje a Aragón constituido por una serie de 135 medallones de bronce de 12 cm de diámetro que atravesaban la ciudad de norte a sur formando una línea que cruzaba en el lugar donde se encontraba la base de la estatua erigida en memoria del homenajeado desde hacía tiempo, el Observatorio de París. Estos medallones configuraban una línea apenas perceptible, en palabras de J. Dibbets, *“un monumento imaginario realizado sobre el trazado de una línea imaginaria”*, el meridiano de París, “el meridiano de Francia” que pasa por el observatorio de París, resultado de un cálculo astronómico antes de ser destituido por el meridiano de Greenwich en 1884. Aragón, dedicado a la política, terminó el cálculo emprendido durante la revolución siendo el monumento una conmemoración al sabio y al republicano. Esta obra suponía una intervención mínima en el espacio público que carecía de objeto, de destinatario y casi de autor. A partir de la diferencia que estableció Michel de Certeau entre “lugar” y “espacio”, el espacio era un

lugar práctico, un lugar
atravesado, y esta tra-
vesía, un monumento
vivo o memoria sin su-
jetos.]

monumento. Al margen de su mutabilidad o integridad física, este tipo de “monumento paisajístico” ligado al lugar se resiste a morir con el paso del tiempo porque su valor se relaciona más con el recuerdo generado desde la contemplación del lugar –donde antaño estuvo la placa– que con el valor material. Es fácil vaticinar la escasa perdurabilidad del objeto (la placa), la prueba de la intervención artística en el paisaje, que refuerza el carácter simbólico del lugar en recuerdo a unas víctimas con nombres y apellidos que no caerán en el olvido mientras perdure la función monumental. El carácter efímero, sugerente y poco pretencioso de esta intervención se aleja del carácter histórico de estatuas ecuestres y personajes ilustres que abundan en plazas públicas. La perdurabilidad del material procura la presencia en el tiempo y en la memoria histórica de monumentos que se empeñan por ser eternos, realizados con materiales nobles como el bronce que aseguren una durabilidad de siglos, a menos que una reacción popular o un desastre natural, entre otras razones, acabe con ellos violentamente.

Si bien los materiales tradicionales propios de la escultura conmemorativa de los monumentos funerarios debían ser nobles e imperecederos para garantizar su supervivencia, existe otro valor propio del monumento que tiene que ver más con lo ideológico y la memoria colectiva que con lo material, dotado incluso también de resistencia al tiempo por su dramática carga emocional y simbólica inborrable de la memoria colectiva.

Si bien los monumentos públicos tradicionales tenían la función ideológica de esconder las condiciones sociales dominantes con verdades “eternas”, el nuevo monumento permite desnudar la voluntad de poder partidista y demagógico. En este sentido, la obra del artista Krzysztof Wodiczko basada en el “revestimiento” de monumentos ya erigidos con imágenes proyectadas sobre la arquitectura, funcionan como denuncias sociales: diapositivas de marginados o de cadenas y candados sobre el edificio destinado a Museo de Arte Contemporáneo, situado en la parte más

baja de Broadway, referidas a la crisis de viviendas de la ciudad de Nueva York, al margen de que este tipo de obras, sin embargo, generen cierta polémica en cuanto a su reconocimiento estético según los valores artísticos establecidos.

Según Susan Sontag (*On Photography*, 1978) todas las fotos son “momento mori”: *“tomar una fotografía es participar en la mortalidad, en la vulnerabilidad, en la mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente, al cortar y congelar este momento, toda fotografía es testimonio de la inexorable fugacidad del tiempo”*. Si nos referimos a la raíz latina del término monumento, “monumentum” es sobre todo el signo de la memoria para conmemorar y recordar la presencia de la muerte y el desastre. Para Roland Barthes, la fotografía es el retorno de los muertos: *“esté o no muerto el sujeto, toda foto es esta catástrofe”*. Así, el recuerdo de las víctimas otorga la cualidad de monumento a un hecho que puede ser o no perdurable físicamente en el tiempo, registrado gráficamente y con cierto valor estético.

En relación a la obra de Félix González-Torres, acerca de su esfuerzo por alejar del monumento la noción de monumental, el artista intentó *“crear algo que se rindiese a los deseos de su público, que sólo sugiriese significado, y que con el tiempo pudiese desaparecer”*⁶. En este sentido merece especial interés el trabajo que forma parte de su serie de retratos realizados con montones caramelos que describen individuos representados a través de su peso corporal en relación a lo cual el autor escribía: *“Iba a perder lo más importante de mi vida, Ross, con quien tuve mi primer hogar de verdad. Así que, ¿por qué no castigarme aún más para que el dolor disminuyese? Fue así como dejé que la obra partiera. Me limité a dejarla desaparecer. La gente no entiende lo extraño que resulta realizar tu obra y ponerla a la vista y decir, simplemente: “tómame [...]”*⁷.

⁶ Félix González-Torres: [exposición] Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 3 Marzo-10 Mayo 1995; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 12 Diciembre 1995-3 Marzo 1996. Comisariada por Nancy Spector. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, cop. 1995, p. 59.

⁷ *Ibíd.*, p. 154.

La obra de Félix González-Torres se puede calificar de pública aunque esto suponga compartir con el público lo más íntimo del artista redundando en el hecho de que cuando las obras se introducen en el espacio público pasan

a formar parte de la comunidad. El carácter monumental de este tipo de obras no reside en la escala y menos aún en la durabilidad de los materiales, sino en su valor simbólico y emocional, ofrecido para un uso indiscriminado y colectivo del espectador. Existe cierta deconstrucción en este tipo de intervenciones en cuanto que, aunque en sus piezas está prevista la reposición frecuente de los caramelos para mantener “el peso corporal”, el consumo de los dulces implica cierta disolución, cercano a prácticas conceptualmente caníbales. Siguiendo con el símil, las prácticas antropófagas tienen un fundamento regenerador en cuanto que unos mueren para dar vida a sus consumidores. Félix González-Torres ofrece de forma simbólica el cuerpo de su pareja, Ross, como terapia para asumir su pérdida y endulzar la vida del público, una forma de disfrute, y placer estético a través del otro. A diferencia de los ejemplos de estatuas erigidas por imposición o signo de poder, esta ofrenda altruista eleva la cualidad moral del monumento, donde el factor material no es lo único que determina la monumentalidad de la obra sino el indicio poético de otra dimensión abstracta e ilimitada. La poética de lo sugerido, de lo que no es evidente sino patente, nos permite hablar en términos de “monumentum”: como signo de la memoria para conmemorar y recordar la presencia de lo que ya no está pero que fue y seguirá siendo.

Los monumentos dan al paisaje la dimensión espacio-temporal, esa memoria cultural que otorga al individuo una referencia histórica y espacial concreta. Los lugares y los monumentos hablan de la historia de los hombres en la medida que protagonizan las relaciones humanas y son un entorno para lo social. Si bien los espacios físicos en sí mismos están desnudos y sin vida, a menos que sean habitados, a la materia o forma, función o uso se suma la importancia del lugar y del individuo como valores a tener en cuenta en esa compleja red de interrelaciones donde los factores psíquicos se conjugan con la dimensión física. Así, la ciudad no se construye de acuerdo a los principios de la ciencia urbana, sino que se genera a

base de la memoria histórica de sus ciudadanos. Además de conjugar los elementos de forma, función y estructura coherentemente, hay que añadir un concepto que completa esa carencia de humanidad que caracteriza la máquina urbana, es decir, la dimensión simbólica y afectiva que aportan los elementos físicos de las ciudades como son los monumentos u otras obras plásticas que alimentan la memoria histórica y el sentir colectivo. Reconocemos las ciudades por los símbolos emblemáticos de sus monumentos popularizados en las postales turísticas compradas para el recuerdo y a los que ligamos las experiencias vividas.

El arte público, definido como una serie de trabajos que tienen su ubicación en el espacio urbano, donde la memoria histórica de la comunidad representada cobra un papel fundamental, ha sido objeto de investigación artística en las últimas décadas. La multitud de factores implicados en las obras de arte público escapan a cualquier intento de descripción de estas prácticas artísticas aunque son numerosos los estudios aportados que han abierto nuevas vías de clarificación al respecto. Para este fin es obligado conocer la naturaleza del espacio donde coexiste el llamado arte público en base a la capacidad de significación de los lugares en los que se ubican las obras artísticas cuya reformulación en términos artísticos se encamina hacia el acercamiento del arte público hacia lo multidisciplinar, hacia la disolución de las fronteras que separan las distintas áreas de conocimiento. Cuando el ciudadano descubre con sorpresa la aparición de una nueva escultura en la plaza de reunión cotidiana, lejos de las necesidades de la propia comunidad y próximo a factores casuales que se basan en la colocación de obra donada o adquirida con presupuestos que a veces superan las cuotas previstas por una mala gestión, nos encontramos ante un arte que no se adecua a la demandas reales de la sociedad. Ante la falta del peso histórico de las obras del nuevo arte público –frente al arte tradicionalmente asumido– el modo de asegurar una vía de innovación quizá estribe en la capacidad de apertura y tolerancia hacia nuevos campos de experi-

mentación. Ante el panorama de un incipiente eclecticismo, la innovación en el arte requiere nuevos criterios de revisión de la categoría de lo artístico y la incorporación de sistemas extraartísticos como forma efectiva de diálogo entre arte y sociedad. El paso hacia la multidisciplinariedad es posible en la medida en que las transformaciones afecten a los ámbitos fundamentales del fenómeno artístico, el productivo y el receptivo, es decir, todo aquello que potencie el diálogo entre el artista y el público.

Hasta el momento, el museo ha mantenido en vitrinas las obras de arte y las condiciones de comunicación han sido escasas en un espacio expositivo en el que el público, bajo el imperativo de “no tocar”, acudía con la reserva del sólo mirar. En este sentido, la negación de los artistas futuristas hacia los materiales nobles y únicos a favor de otros nuevos derivados de la sociedad moderna, les llevó a anunciar la muerte del monumento conmemorativo y el ataque a la institución museística. Una de las constantes del arte de nuestra época ha sido la puesta en cuestión de la función social del arte, de la experiencia estética y de la crítica hacia lo que representaba el arte como institución (instituciones, creencias, opiniones y teorías del arte). Si bien el resultado más notable de la institución arte había sido la separación del arte de la vida, confinando las obras en los museos y reservándolas para lo que Hegel llamaba los “domingos de la vida”, las preocupaciones sociales de la época propiciarán la salida del museo.

Sin embargo, las vanguardias históricas fracasarían en su intento de devolver el arte a la vida: aunque Marcel Duchamp persiguió la provocación y la desestabilización de la noción y el status de obra artística y sus productos finalmente acabaron en los mejores museos, la paradoja se prolongará con las neovanguardias surgidas a partir de los años sesenta, incorporando las técnicas tomadas de las vanguardias pero orientadas directamente a entrar en las salas de exposiciones y museos. A partir de ellas perduraría la crisis de la categoría de la obra de arte en el criterio

de identificación de lo artístico. Ante la falta de consenso en la definición interna de lo artístico se reaccionó en el mundo anglosajón con ciertas teorías que definieron el arte a partir de lo que rechazaban las vanguardias, a partir de lo que hemos llamado la institución arte. Así, el criterio de que algo fuera artístico pasaba por el reconocimiento como tal de la institución arte donde la novedad artística buscaba el alivio de la saturación de las formas siendo el único sistema beneficioso la revolución permanente. Si el goce artístico había sido, hasta entonces, canalizado únicamente a través del sentido visual, la contemporaneidad ha indagado sobre las vías de comunicación artística potenciando sentidos hasta entonces anestesiados de manera que lo táctil, auditivo y olfativo comenzaron a mediar en el placer estético bajo propuestas innovadoras que atendían como nunca antes a las necesidades del público receptor.

Cuando, a finales del siglo XIX, empezó a fallar la lógica de la escultura del arte occidental, la lógica de la representación y del monumento (conmemorativo y ornamental), como ejemplifican alguno de los proyectos de August Rodin como las “Puertas del infierno” o “Balzac”, encargos que nunca se llegarían a realizar, se comenzó a hablar de la “condición negativa” de la escultura, de la deslocalización, ausencia de habitat, nomadismo y pérdida de lugar⁸. El arte moderno operaría en relación a esta pérdida de lugar produciendo monumentos que eran abstracción, señal o base —a través de la fetichización de la base que hacía que la escultura absorbiera el pedestal y lo separara de su ubicación—, y que eran autorreferenciales, donde la escultura representaba sus propios materiales o proceso de construcción y representaba su propia autonomía, fruto directo de los avances modernos de la ingeniería..., convirtiéndose en estructura pura, donde el esqueleto interior era su aspecto exterior, como p. ej., la famosa Torre Eiffel.

Bajo la llamada pérdida del pedestal se descubre la crisis que, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, atravesaba la escultura monumental de la que sólo se recuperaría

⁸ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996. (Alianza forma; 135), p. 296. [Según el estudio de R. Krauss en base a las teorías estructuralistas acerca de la lógica de la expansión según la cual una serie binaria se transforma en un esquema cuaternario de forma que la “no-arquitectura” es otra forma de expresar el “paisaje”, y el “no-paisaje”, la “arquitectura”, las formas posmodernas de la escultura que rompen con la práctica moderna originadas en el llamado “campo expandido” que comparten territorio con la “escultura” en una “tierra de nadie” se dividen en: “site construction” (“construcción localizada”) como, por ejm., “Malecón en espiral” de Robert Smithson, “Doble negativo” de Michael Heizer, señales permanentes de D. Oppenheim, “Líneas temporales”, la experiencia fotográfica de señalamiento de R. Long o la “Cerca Continua” de Christo considerada, según R. Krauss, un ejemplo efímero, fotográfico y político de señalamiento de un lugar; “estructuras axiomáticas” como las de Sol LeWitt, R. Serra, las intervencio-

nes en el espacio real de la arquitectura mediante la reconstrucción parcial o mediante el dibujo o espejos, experiencias arquitectónicas de apertura y cierre sobre un espacio o los característicos empaquetamientos de monumentos emblemáticos del mundo de Christo como alteraciones del espacio público bajo actitudes plásticas enfrentadas a la arquitectura moderna triunfante cuya pretensión se dirige hacia la reflexión sobre la especificidad del lugar que ya avanzara R. Serra con sus “site-specific” o Daniel Buren como “alteridad del espacio”; “marked site” (“lugares señalados”) como en el caso de R. Smithson, R. Morris, Charles Simonds o Mary Miss.

a partir de los años sesenta. Este proceso, en el que desaparecen muchos de los antiguos valores y recursos estéticos como el mismo pedestal, se enclavaba dentro de la crítica a la modernidad artística y la recuperación del significado del espacio urbano como entorno habitable y practicable. El arte moderno comenzaba a darse en espacios alternativos y adoptaba formas dispersas, textuales y efímeras, reformándose el lugar y transformándose el artista. Aunque la escultura se iba haciendo más confusa a finales de los sesenta, paralizándose y autodestruyéndose, se sabía lo que la escultura era como monumento, como categoría históricamente delimitada, y no universal, que funcionaba en relación con la lógica de la representación, la figuración y la verticalidad; una lógica “comprensible y habitable” del arte occidental. A partir de entonces la escultura, que ya había perdido su identidad, hace difícil su definición y su localización se sitúa en lo que no-es: no-paisaje/ no-arquitectura, en una “combinación de exclusiones”, según Rosalind Krauss. La pérdida de la lógica del monumento implicaría la condición negativa de la escultura, una especie de falta de sitio u hogar, una pérdida total de lugar. La escultura se ubicaba en el paisaje pero no era el paisaje, en el edificio pero no era el edificio, aspirando a una nueva entidad que diluyera su definición tradicional e incorporara las nociones de paisaje y arquitectura, y generando la desmaterialización del objeto artístico y su expansión en el espacio.

Bajo la teoría del campo expandido de Rosalind Krauss se presentaban dos aspectos fundamentales sobre el hacer del artista y el medio utilizados en la práctica artística, dos conceptos anteriormente prohibidos en la esfera del arte, el paisaje y la arquitectura, que ampliaban la definición de la escultura. Las intervenciones artísticas posmodernas no se enmarcaban en un solo ámbito de actuación sino en un conjunto cultural ecléctico según el cual se podía utilizar cualquier medio desde el presupuesto de lo multidisciplinario (escultura, fotografía, pintura, soporte audiovisual,...) originando como resultado final una obra abierta y no condicionada al medio ni determinada

por el mismo. En América la escultura empezó a alejarse conceptualmente del objeto o manifestación física de la forma separada de su contexto, al transformarse en un lugar realizado, como abstracción o como idea de lugar puesto que las formas de expresión artísticas no podían limitarse al análisis formal. R. Krauss, en 1978, se refirió a una transformación en la noción de espacialidad definida como “campo expandido”, una espacialidad contextual y dialógica cuyo sentido no partía de la obra en sí, como en el modernismo clásico, sino de sus relaciones múltiples con el entorno y el espectador. La obra de finales de los sesenta de ciertas prácticas artísticas de vanguardia (minimalismo o site-specific) parecía liberarse de su factor compositivo y formal para empezar a comunicarse con el mundo permitiendo interpretar la historia de la escultura contemporánea desde el desplazamiento del lugar físico que habitualmente practicaba como monumento.

La pérdida de la lógica del monumento que desemboca en el llamado “antimonumento” fue el resultado de trasladar la reflexión posmoderna sobre el espacio a la crítica artística. Para referirse a esta ruptura histórica y a la transformación estructural del ámbito cultural se empleó el término de “posmodernidad” dada la incapacidad de lo moderno para describirlo. R. Krauss propuso un nuevo análisis historiográfico desde el punto de vista de la estructura lógica organizada, no según un argumento histórico formal de obras de arte referidas a un medio específico o a un determinado material sino en base a una situación cultural concreta. La posmodernidad se alejaba de la obsesión de la modernidad vinculada al clasicismo, caracterizada por diferenciar cada medio expresivo, no definiendo las prácticas artísticas en relación a un medio, el de la escultura, sino en relación a las operaciones lógicas en una serie de términos culturales para los que era válido cualquier medio. Así, el contexto histórico artístico no bastaba para dar sentido a la obra, pues la posmodernidad no se definía en función de los medios utilizados sino en base a los términos culturales.

Esta ruptura con la lógica historicista permitió entonces que la escultura comenzara a trabajar con conceptos y materiales próximos a otras prácticas culturales; lejos de ampliar los límites físicos de la escultura se podía decir que ésta compartía la investigación con campos diversos como la arquitectura, paisaje, diseño industria, artesanía, música, teatro, lingüística, economía, antropología, comunicación y estudio medioambiental. En este campo expandido de oposiciones la escultura ya no era la privilegiada, sino que había otras posibilidades estructuradas de diferentes formas para las que se podía utilizar cualquier medio (fotografía, libros, espejos, o la propia escultura) que exigían una nueva definición de lo artístico y la apertura hacia otras disciplinas. El objeto artístico ya no estaba limitado por las restricciones formales del arte del modernismo tardío por lo que ese período del arte se debatiría en la “representación” versus “expresión”, centrado más que en el surgimiento de ideas o formas nuevas, en la expresión de una relación entre arte, música, literatura,... y la comunicación de la experiencia vital. Al análisis formalista de R. Krauss, José Luis Brea añadió los factores temporales, sociológicos y culturales, es decir, el contexto social, histórico y la dimensión comunicativa de la escultura que justificarían las intervenciones de finales de los años sesenta (happening...) y setenta (movimiento feminista) que se multiplicarían en los años ochenta y noventa. El contexto se convirtió en foco de atención del artista actuando directamente sobre el mismo o reflexionando sobre él. De lo fenomenológico y la literal interpretación del emplazamiento (earthworks, instalaciones,...) se pasó a lo conceptual así como a lo social, lo que justificaría, por otro lado, la importancia de las referencias espacio-temporales en la valoración de la obra artística, como explica Sally Price (*Arte primitivo en tierra civilizada*, 1993) en relación a los dos tipos de respuesta ante una obra de arte: la “respuesta estética pura”, que todas las culturas tienen y que dependen en cierto modo de la formación cultural, y la “respuesta histórica”, basada en el conocimiento que los espectadores han adquirido acerca del lugar que ocupa el

objeto en el contexto de una historia del arte documentada.

El pensamiento posmoderno y posestructuralista⁹ favoreció la interpretación de la espacialidad en el mundo artístico contemporáneo. Si para R. Krauss el signo distintivo del arte posmoderno era el “campo expandido”, para Craig Owens el imperativo del arte posmoderno sería el cambio del objeto mismo: el arte se daba en o como una red de referencias que no estaban necesariamente localizadas en ninguna forma o lugar concreto; el objeto quedaba desestructurado, el sujeto o espectador desubicado, y el orden moderno de las artes descentrado frente a la delimitación formal de toda la tradición occidental. El arte posmoderno de naturaleza alegórica se oponía al “puro signo” que había caracterizado la producción artística de la modernidad tardía poniendo en primer plano la insustituibilidad del lenguaje. La crisis de la estatuaría y la superación de los presupuestos modernistas desembocó en un desbordamiento de la intimidad del objeto escultórico antiguo/moderno. La modernidad, según Habermas, parecía haber fracasado porque la totalidad de la vida se había fragmentado mientras que la posmodernidad se negaba a experimentar la nostalgia de lo imposible indagando en nuevas presentaciones, no para gozar de ellas, sino para sentir su impresentabilidad siendo toda consolación en las formas bellas o búsqueda de consenso en el gusto... y toda conformidad a la regla categorías, rechazadas por lo posmoderno.

El artista Barnett Newman, hablando del fracaso del arte europeo se presentía posmoderno revolucionario diciendo: *“estamos encontrando la respuesta al negar por completo que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y cómo encontrarla”*. Frente al arte moderno –que nació del intento de liberación de los problemas de la representación, proclamando la autonomía y presencia del signo, presentando, como decía Diderot, lo que había de impresentable–, la posmodernidad se situó en la negación de los discursos estéticos y formales que la modernidad no había cuestionado en base al purismo estético. El arte posmoder-

⁹ El postestructuralismo es un término de origen fundamentalmente francés que se integra en los procedimientos habituales con los que los artistas explican sus obras. Lo estructuralista, que se desarrolló en lingüística, antropología, psicoanálisis y filosofía y se caracterizó por su seriedad intelectual y abstracción, sitúa el significado en un ámbito de códigos inmateriales donde los objetos artísticos cumplen la función de signos. La escuela Rusa del método formal o formalismo Ruso propuso la creación de una ciencia autónoma de la literatura cuyos fundamentos teóricos y metodológicos pudieran servir para todas las demás artes. La concepción del lenguaje literario como arte verbal constituyó el principio básico de la práctica del formalismo que centró su interés principalmente en el estudio del lenguaje como forma artística y su elaboración estética propugnando una vuelta al material concreto o sígnico, al estudio específico de las obras, “los hechos”, y no de los autores, teorías sociológicas o interpretación ideológica. El arte como generador de conocimiento entroncaba con la idea de arte como sistema autónomo de manera que, se-

gún el formalista Sklovski, la forma en el arte crea su propio contenido por lo que el arte evoluciona en función de su técnica, no rechazando el contenido ideológico del arte sino considerándolo como uno de los fenómenos de la forma. El método formal supuso el desplazamiento del centro de interés desde la obra de arte a su lenguaje, lo que condujo al estudio de las formas artísticas mediante la creación de una poética de base lingüística y al abandono del juicio estético. Como herencia del estructuralismo, decía Jesús Carrillo, *“el significado es indistinguible de la posición del lugar que ocupa el signo dentro de un sistema de relaciones independientemente de la existencia de un hipotético referente externo o previo a dicho sistema”* (*“Espacialidad y arte público”*, recogido en *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. op. cit., p. 127).]

no se inclinaba hacia lo efímero y no hacia lo ya establecido, de ahí la disolución del arte en el medio, lo que sumado a los peligros de la desmaterialización y al arte difuso contrario a la estética, se convertiría en un arte para minorías, político e inmerso en la globalización y lo tecnológico. Podemos decir que el s. XX es el siglo de la saturación contra la forma, la estética y el público de la obra de arte convertido en innecesario, contra el artista porque cualquiera podía hacer arte y, en suma, contra las obras de arte en sí mismas.

La posmodernidad constituyó el final de un modo de entender la modernidad y el inicio de otro, consecuente con los cambios cognitivos producidos en la sociedad occidental llena de complejidad e inestabilidad¹⁰. En el contexto de la sociedad postindustrial contemporánea la posmodernidad se presentó como nueva forma de entender y sentir el arte donde no había lugar para la belleza, ni siquiera en su doble carácter, tal y como lo entendió Charles Baudelaire, siendo lo sublime un vehículo hacia nuevos caminos de significación. Los procesos de tecnificación e informatización contribuyeron a la nueva noción del lenguaje, con un gesto antiilustrado y antirracionalista, como ya hicieran los románticos. La posmodernidad, en una época que rechazaba la ideología moderna del proyecto y del progreso en arte —a través de los escritos de Johnson, Venturi y Rossi, teorizados en Norteamérica por Charles Jencks y en Italia por Paolo Portoghesi—, supuso la reivindicación de lo erótico, irracional y místico, de la pasión por el sujeto, así como el desarrollo de los simulacros y de las “pantallas representacionales” fruto de la búsqueda del retorno a lo real de la cultura posindustrial, haciendo referir lo artístico a la actividad y no tanto al residuo físico, de forma que, como decía Wladyslaw Tatarkiewicz, *“ya no existen obras de arte, existen sólo situaciones artísticas”*.

Desde el “arte conceptual”, el artista manifestó su compromiso con la investigación acerca de la naturaleza del arte, las ideas de contexto artístico y del arte institucional, provocando una escisión percepción—concepto

¹⁰ MOURE, Gloria. “Creación plástica en el espacio urbano”. En: *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, imp. 2000. (Ensayo; 1), p. 102. Para Gloria Moure, la posmodernidad se puede entender como la mo-

que favoreció la desmaterialización del objeto y la reducción a lo mental, otorgando a las proposiciones del arte un carácter lingüístico y no descriptivo de la conducta de los objetos físicos, según defendiera Joseph Kosuth¹¹. Las variaciones de significado de la obra artística en base al contexto tendrían implicaciones a nivel social y filosófico como se evidenció desde los años sesenta y setenta con la filosofía del lenguaje de L. Wittgenstein, en los setenta con la antropología radical y los postulados críticos de la escuela de Frankfurt, y en los ochenta con Sigmund Freud y el postestructuralismo, convirtiendo la abstracción en otra forma de realidad. El artista no pretendía la homologación de un lenguaje uniforme sino la recuperación de la identidad, el “genius loci”, mediante la práctica ecléctica, resultando finalmente irrisoria la división entre lo abstracto y lo figurativo. El arte de los años noventa hasta la actualidad “*confía al neo-objetismo del arte el sentido creativo, entendido como posibilidad de conjugar al mismo tiempo memoria y estilo lingüístico, experimentación y representación, ornamentación y comunicación, poesía colectiva de la historia del arte y prosa personal de lo material*”¹². Los mecanismos culturales de la sociedad posmoderna basada en mercantilización de la cultura y el comercio de imágenes, conceptos y productos promocionales para el consumo y la demanda centrada en la necesidad emocional más que material del gusto del consumidor, motivaron, por un lado, las formas de cultura de masas contrarias a la autorreflexión y, por el otro, el arte experimental capaz de reflexionar sobre su propio discurso y sobre la misma cultura de masas. La era postindustrial conducían en definitiva a la muerte del individuo que ya no se veía reflejado en la cultura, y la muerte del original, como Andy Warhol evidenciara a través de la repetición duplicada en el lienzo con impresiones fotográficas divulgadas a través de todos los medios de comunicación antes de hacerse artísticos. La equiparación de lo natural y artificial creaba un nuevo orden de formas y significados basado en la semejanza entre lo existente e inventado, donde lo nuevo o fabricado tenía el mismo valor de objeto artístico, y la reproducción confundía el

dernidad revisada ya que el ciclo moderno, que se inicia en la Ilustración, no ha acabado sino que ha sido motivo de reflexión.

¹¹ Pedro Azara, para quien “*plasmear ideas sin formas y querer ser creador de formas ideales conduce a la muerte del arte*”, no ve más que la “nada” en el arte conceptual. Para Pedro Azara, el acto que reflexiona independientemente al gesto creativo no puede simultanear una visión intuitiva y de pensamiento, que recuerda lo que ya anunciaba Giorgio Vasari hace cinco siglos definiendo lo que no era arte. A partir de la plasmación de la idea sin soporte material deducimos la inviabilidad de la práctica de la desmaterialización artística entendida como negación de la materia.

¹² BONITO OLIVA, Achielle. *El arte hacia el 2000*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, DL 1992. 82 p. (Akal/Arte y Estética; 29), p. 66.

original con su representación, espejo o simulacro, y no con la cosa en sí. La generación de mundos simulados y ficticios se convertiría en el principal motivo de interés del arte desde las teorías de la simulación de Jean Baudrillard y los principios postestructuralistas de Roland Barthes.

La estética del arte perdía su cualidad de evocación en cuanto que estaba generalizada a través de objetos fetiches sin valor. El sociólogo francés J. Baudrillard defendía que en la estética contemporánea no había cabida al espacio interpretativo y sí a la desilusión estética. El valor primario del arte que era crear ilusión desaparecía en un mundo de simulación donde la estetización era total, el “grado Xerox” de la cultura. Ocultar la realidad del decorado era el objetivo de los objetos sin aura, transestéticos, reflejo de la pérdida del interés del sujeto por interpretar el mundo; objetos sin ilusión que fingían la realidad de simulacro y el final del decorado, prueba fáctica del engaño del espacio simulado. J. Baudrillard auguraba la desaparición total del arte como actividad específica debido a la fetichización de la obra en el concepto con que amenazaba el arte moderno, viendo en el retorno de las formas y cualidades evocadoras de los objetos el mecanismo para combatir una cultura basada en la industria del entretenimiento y la banalización total.

La atención hacia el mundo del objeto en su dimensión interna, como escultura–objeto o como desvanecimiento de la forma, características relativas a la belleza del objeto y fruto del interés por el objeto mismo, se sustituyen por la reflexión del objeto artístico o monumento que cuestiona el lugar y por la concepción del espacio como elemento estructural en los sistemas constructivos, abriendo un debate sobre las ideas del espacio escultórico que durante el s. XX promoverían la renovación de los contenidos vigentes de la escultura.

2. SOBRE LA FORMA Y LA MATERIA

2.1. El objeto artístico: su naturaleza formal y material

El objeto artístico a comienzos de siglo XXI está por definirse en cuanto que es infinito en posibilidades bajo el ecléctico panorama actual que nos envuelve, donde el arte es interpretado como una manifestación cultural más y no de forma autónoma. La exposición “*El estado de las cosas. El objeto en el arte desde 1960 hasta la actualidad*”, (ARTIUM, Vitoria (Álava), 2005) presentaba la evolución del arte durante las cuatro últimas décadas del s. XX, desde el momento en el que el objeto cotidiano se introdujo en el discurso artístico adquiriendo múltiples apariencias, desde estar acumulado, desechado, recuperado, inventado, fabricado, dotado de memoria, metafórico, hasta desplazado como reflejo de la visión contemporánea de la vida, del entorno del sujeto y del individuo.

Juan Eduardo Cirlot, en busca de una fórmula del objeto real físico, concluía que el objeto aparecía como una “*existencia corporal y material originariamente desplazada de su destino natural y sometida a un proceso de transformación a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio*”¹. Al “origen natural” del objeto (corporeidad pura, la materia) se suma, por un lado, la “artificialidad racional”

¹ PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto: ensayos, experiencias y aproximaciones*. Traducción de Raquel Luzarraga. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. p. 111.

² PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia, 1998. (Colección de Arquitectura; 36). p.34 [Los cartesianos dicen que la naturaleza de los cuerpos consiste en la extensión (tres dimensiones), de modo que todo aquello que es extenso es también un cuerpo. Sin embargo, una cosa puede ser extensa sin ser cuerpo, como el espacio tridimensional que no es cuerpo sino que se limita a proporcionar los lugares que los cuerpos ocupan. He aquí una posibilidad de una extensión que no es cuerpo denominado vacío o extensión sin cuerpos. Así, para constituir un cuerpo no basta sólo con ser extenso o tener movimiento, con lo que la definición de los cartesianos es insuficiente ya que la naturaleza de los cuerpos está constituida necesariamente por tres cosas, “extensión”, “impenetrabilidad” e “inercia”. Para diferenciar la extensión del espacio de la del cuerpo que ocupa dicho espacio, es decir, lo que diferencia el cuerpo de las tres dimensiones del espacio o del lugar, Leonhard Euler (1707-1783), matemático y físico suizo, centrado en las cuestiones más discutidas por

ejecutada por el hombre –forma estructural impuesta por el proceso de creación o fabricación unida a la forma simbólica o uso psicológico, al servicio o función, y al uso o desgaste–, por otro, los “valores irracionales” del objeto según la materia se independiza de la forma por la ley de desplazamiento y, finalmente, una “incógnita absoluta” ampliable a cualquier explicación gnoseológica referida al hombre y al mundo.

En la manifestación de la “materia” (mat–mater–matriz) definida como matriz donde germinan las formas de manera espontánea siguiendo un orden y medida, tiene lugar una transformación del “continuum” en orden, en discontinuo, que provoca la conversión de la materia en “vibración energizante”, en tiempo, sonido, espacio, superficie o volumen, una conformación total que da la sensación de corporeidad a partir de lo cual, como decía Pablo Palazuelo, toda *“forma aparecida es materia y toda materia manifestada es forma”*², siendo los objetos, lenguajes verbales plásticos y sonoros e ideas encarnadas en formas. La densidad, rugosidad, espesor, rugosidad, brillo, líneas delimitadoras de la superficie... serían formas de la materia, pero no la materia en sí. Lo blando, duro, profundo,... se correspondería con la imaginación o psicología de las formas que aparecen en la materia, que P. Palazuelo denomina “co-imaginación” de la materia”. Así, derivada de la incógnita absoluta, a la definición del objeto se suma la máxima de que, según Jean-François Pirson “no hay objeto puro” ya que el hombre aún cuando expresa el mundo no abarca la totalidad, estableciendo como tipologías de objetos: los físicos, que poseen realidad física espacio-temporal; los ideales o inestables e intemporales, como los objetos matemáticos y relaciones ideales; y los metafísicos, como unificación de los demás grupos. De esta forma, el concepto y uso del objeto actual se definen a partir de su estructura y materia inalterables y la interpretación psicológica y simbólicamente, no tanto expresionista, del objeto concebido como proyección emocional de la psique humana.

Entonces, ¿dónde acaba el objeto y empieza el su-

jeto? o ¿para qué necesita el hombre construir objetos? Si el hombre, el yo místico, fuera el alma del mundo, es decir, si el objeto y el sujeto fueran una misma cosa, el hombre no necesitaría fabricar objetos. La necesidad de construcción parece sólo posible en la medida que el hombre se encuentra desamparado, “arrojado-en-el-mundo”, diría Martin Heidegger, de manera que los objetos, es decir, lo que es físicamente ajeno al individuo aunque introducido en su sistema psicofísico, se constituyen como elementos intermediarios necesarios para sobre- llevar la angustia existencial que padece el ser humano.

Ante la pregunta de qué es el objeto, José Ferrater Mora, (*Diccionario de filosofía*) lo define como “*un término multívoco; significa, por una parte, lo contra-puesto (“ob-jec-tum”, “gegen-stand”) con lo que se entiende lo opuesto o con- trapuesto al sujeto; por otra parte, y en el lenguaje escolástico, el objeto es lo pensado, lo que forma parte del contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real*”³. Según J. Cirlot, el objeto es aquello que el hombre construye para dar respuesta a las preguntas más elemen- tales de su existencia, una prolongación del ser del hombre, materia manifestada en forma de expresión del lenguaje plástico que desvela las pulsiones íntimas del individuo. El metalenguaje de lo visual, la capacidad de “remitir a algo”, depende del juego de la materia para actuar como signifi- cante material de un significado, una presencia cuyo referente es un significado ausente, la construcción de sig- nos del espacio como entidad penetrable o transparente.

Para que una obra de arte sea objeto de contem- plación tiene que tener la propiedad de la transparencia, que la mirada del espectador atravesase el objeto y no se detenga en los límites físicos definidos por la obra. A las propiedades de corporeidad del objeto con las que Leon- hard Euler definía los cuerpos como elementos diferen- ciados del espacio –impenetrabilidad, extensión e inercia–, se suman otros valores irracionales en base a la ley de des- plazamiento según la cual la materia se independiza de la

la comunidad científica europea durante el s. XVIII, aclaraba: “*El lugar que un cuerpo ocupa es muy diferente de su extensión, puesto que la extensión perte- nece al cuerpo y pasa con él de un lugar a otro en el movimiento, en tanto que el lugar y el espacio no son sus- ceptibles de movimien- to alguno*” (Leonhard Euler, 1985, p. 47). Los cuerpos eran impe- netrables excluyendo siempre del lugar a to- dos los demás, incluso en sustancias fluidas, de forma que cuando se pasa la mano por el agua, las partículas de agua ceden y allí don- de está la mano ya no hay agua, siendo la piel el límite entre lo vacío y lo lleno de cualquier cuerpo. El vacío era así excluido de la clase de los cuerpos porque aunque tenía extensión, le faltaba la impenetra- bilidad y la inercia del movimiento, cualida- des que no posee el es- pacio inmóvil y sensi- ble de penetración.]

³ PIRSON, Jean- François. *La estructu- ra y el objeto: ensayos, experiencias y aproxi- maciones*. op. cit., p. 19.

forma, transformando la existencia corporal y material en energía vibrante, adquiriendo el objeto cualidades independientes de la existencia real propias del espacio, como la transparencia o la penetrabilidad. El objeto artístico es cuerpo y energía, a la vez que transformación alterna del orden (continuo) en desorden (discontinuo), que no deja indiferente al sujeto. *“El objeto, aquello que buscamos –esa mirada de otro–, provoca una paralización, un detenimiento. No un detenimiento de muerte, sino de vida. (...) El impacto produce la detención por la presencia. Presencia que nace del objeto, o mejor, de la existencia de fuerzas contenidas. (...) Este punto de tensión extrema –esta transferencia de ener-*



Giuseppe Penone.
“L'Albero delle vertebre”
 (“El árbol de las vértebras”), 1996. Yeso, cristal y
 modelo anatómico

*gía— no es habitual y es siempre el resultado de un combate, no contra algo, sino hacia algo. Un algo que no se halla detrás, para ser imitado, sino delante para ser inventado, descubierto, elaborado*⁴. La transparencia, opuesta a la opacidad e impenetrabilidad, al exceso de forma o retórica de significado, se aproxima a ciertas formas de silencio que proyecta la obra a otras dimensiones de la realidad que no están propiamente contenidas en ella; más que como expresión de las emociones personales individuales, la obra debe ser capaz de revelar aspectos de la realidad que nos concierne a todos, que son universales y connaturales al hombre.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

Lo que el espectador percibe es tal que aquello “percibido” le lleva a “comprender” a través de un mecanismo de representación de significados que utiliza un lenguaje propio, un sistema de simbolización diferente al sistema de representación en cada una de las artes⁵, según Nelson Goodman. Si la obra como forma equivale a la obra como signo, para conocer la forma deberíamos indagar qué signos han mediado en la expresión y, antes que nada, establecer la diferencia que existe entre signo y símbolo como ya vislumbró Susanne Lange, una de las divulgadoras de las teorías de Ernst Cassirer. S. Lange aclaraba que el signo indicaba el “objeto” y el símbolo estaba en relación con la “idea”. El arte sería símbolo y como tal no expresaría directamente los sentimientos y sí la idea de los mismos. Así, el objeto transitaba entre el abotargamiento material y la ausencia de la nada, y la representación no tenía que ser imitación en el sentido de copia con la exclusividad del realismo o la semejanza, sino que incluía cierta “referencia” o “estar en el lugar de” haciendo particularmente difícil la interpretación de una obra de arte —dado que la búsqueda de lo expresado y lo ejemplificado por ella no parecían tener fin no existiendo reglas de interpretación, vocabularios artísticos que ligaran de forma precisa el símbolo y lo que simboliza— requiriendo una sensibilidad máxima y una búsqueda sin fin. Las producciones artísticas y literarias partidarias del “arte por el arte” culminarían con la crisis de naturalismo, la mimesis y la narración en la década

⁵ La representación es una forma de denotación, de significación, de indicación o de señal no verbal. Si los símbolos lingüísticos, cuando denotan, describen su objeto, las imágenes lo representan. Llamamos representación a las imágenes que se refieren, denotándolo, a un objeto. Descripción y representación son formas de denotación de diferentes sistemas simbólicos cuya diferencia está en el modo en que lo hacen. Los símbolos pictóricos son, frente a los lingüísticos, sintáctica y semánticamente densos, no existiendo diferenciación, ni articulación en los elementos expresivos de forma que, según N. Goodman (“Los lenguajes del arte”, 1976) “*toda diferenciación en el aspecto pictórico es una diferencia en nuestro sistema familiar de representación*”.

de los ochenta con poetas como Stéphane Mallarmé que, junto Arthur Rimbaud, pusieron el acento sobre los objetos simbólicos concretos, viendo en ellos el esqueleto de la poesía, optando por la anulación de las palabras, meros signos de una realidad artificial; crisis que también afectaría al lenguaje, surgiendo el debate de la artificialidad del signo y rechazando cualquier vestigio de mimesis artística con el culto a los medios expresivos y a lo simbólico.

J. Searle (*Acto de habla*, 1980) argumentaba que cualquier cosa a la que se hacía “referencia” debía existir. Las expresiones lingüísticas podían ser o no referencias y de serlo debían servir para identificar a los objetos de existencia real y referirlos, pues, de lo contrario, se trataría de expresiones de las que hacía uso el lenguaje artístico que carecerían de referencia a la realidad externa. En las vanguardias del s. XX, a las obras de arte que no son meros signos, como diría N. Goodman, les faltarían referencias porque no pretendían describir la realidad dada. Para que las obras de arte llegaran a ser y se constituyeran como tal, tenían que dejar en suspenso la referencia habitual, la que normalmente utilizamos en la comunicación lingüística, la referencia fija y precisa con la realidad que permite el reconocimiento de las cosas sobre las que versa el lenguaje. Se puede descubrir un distanciamiento entre el signo y el objeto, entre hacer arte y hacer discurso sobre el arte. Las obras no son signos y sin embargo representan, ya no el objeto sino la idea. De ahí el efecto de distanciamiento sustancialmente antinaturalista y fantasmagórico, el sentido de irrealidad, de pérdida de la realidad. Una actitud común de las vanguardias de principios de siglo llevó al arte a la autorreflexión, al signo, que a pesar de que no se pareciera al objeto referido seguía representando, una de las obsesiones de René Magritte, planteando la disociación del cuadro y la cosa: la imagen de la pipa no era una pipa porque “*un objeto nunca cumple el mismo papel que su nombre o su imagen*”. Descartando la hipótesis que entiende el hiperrealismo como resultado de una realidad que se impone al cuadro, aparecía otra concepción como resultado del desvanecimiento de la realidad

difuminada en fragmentos. Jean Braudillard decía: “... *lo real se volatiliza, se convierte en alegoría de la muerte, pero también se refuerza, por su propia destrucción, se convierte en lo real por lo real, fetichismo del objeto perdido, ya no objeto de representación, sino éxtasis de denegación y de su propia exterminación ritual: “hiperreal”*”. La imagen creada no era trasunto del mundo que la mirada empírica capta; y en esto consistiría la verdadera pretensión que caracterizó a los movimientos de vanguardia, la de construir un lenguaje radicalmente nuevo. El arte tenía el poder a través de la mente humana de imponer un orden racional sobre las cosas antes que ser expresión de uno mismo estando más en relación con la idea inspirada del artista que con la técnica de llevarla a cabo. La concepción y el sentido tomaron la delantera sobre la forma plástica, lo mismo que el pensamiento frente a la expresión de los sentidos, siendo el lenguaje y las ideas la esencia del arte y la experiencia plástica y la delectación de los sentidos algo secundario. La mente debía concebir la obra antes de proceder a su ejecución.

Asimismo, si la percepción de la obra de arte como fundamento del conocimiento sobre lo que la vanguardia profundizó debía pasar por el lenguaje, la transformación del arte requería la mediación de la teorización de las formas, y por tanto, el empleo del lenguaje. El lenguaje era el vehículo con el que se comunicaba la idea sobre el arte, aún cuando el objeto existiera eidéticamente y no de forma física. En Europa, el arte conceptual⁶ nació bajo el signo de la ideología y la necesidad del hombre de interrogarse sobre sí mismo para conseguir definir el arte: la tautología de interrogarse por su definición, definir la definición. El objeto fue analizado a través del lenguaje en las obras de J. Kosuth en un intento de conseguir una comprensión icónica de una imagen que equivalía a separar el “lenguaje” del arte de su “significado” o “uso”.

J. Kosuth, la figura más definida del conceptualismo lingüístico, al abordar la relación del arte con el lenguaje se topó con dos aspectos interdependientes: el arte podía ser

⁶ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit., p. 99. [En 1961 el artista La Monte Young, clave en los comienzos de fluxus, había organizado una serie de conciertos y performances en el loft neoyorquino de Yoko Ono. La Monte Young publicó en 1963 el libro “An Antology” que, con la maqueta de G. Maciunas, pionero de fluxus, y la colaboración de G. Brecht, J. Cage, Yoko Ono, Nam Yune Paik, Walter de María..., utilizaba por primera vez el término “arte conceptual” para definir un arte cuyo material era el concepto.]

tratado como un lenguaje que poseía sus propias condiciones internas, y también podía ser analizado a la luz de la lingüística y la filosofía del lenguaje. Bajo la consideración del arte de las formas como el lenguaje del arte, una obra de arte era una especie de proposición enunciada en el contexto del arte como un comentario sobre éste, una proposición analítica donde el concepto era todo aquello de lo que podía formularse proposiciones. En base a la relación entre el arte y la lingüística y filosofía del lenguaje, del concepto lingüístico ligado con el neopositivismo lógico y la filosofía analítica, J. Kosuth decía que cualquier rama de la filosofía que tratase de la belleza y del gusto estaba inevitablemente obligada a tratar también del arte, estableciendo una relación conceptual entre el arte y la estética. J. Kosuth afirmaba que los artistas trabajaban fundamentalmente con significados, no con materiales, cuya elección era arbitraria pues “el “arte” no se encontraba en los materiales utilizados, del mismo modo que el significado no estaba en los fonemas de una frase. La separación entre las ideas y el material llevó a J. Kosuth a presentar definiciones sobre las cosas mediante fotocopias, que no representan el arte sino la idea. Las palabras de la definición proporcionaban información sobre el arte igual que la forma o color de una obra.

⁷ La disgregación, desantropomorfización del paisaje, el absurdo aparente, también se respira en las obras románticas como las “Carceli” piranesianas, las pinturas de Johann Heinrich Füssli, “padre de la pintura del inconsciente” o los cuadros de Caspar David Friedrich. Contemplar el cuadro suponía mirar con “ojos sin párpados” por la infinitud del mundo que la pintura sugería cómo la mirada panóptica, ligada a la expresión de desierto o la mirada de un ojo que captaba la instantánea existencia de una eternidad detenida en el momento, lo que le llevó a Rafael Argullol (*El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*, 1991) a declarar que el verdadero castigo de Prometeo no habían sido las cadenas que le ataban al peñasco sino el paisaje que le rodeaba, la mirada perpetua hacia la estepa desnuda infinita y desolada.

La defensa de lo conceptual frente a lo objetual desatendía el valor estético del material. En este exceso de especulación metafísica, en esta huida de la propia palabra como expresión de la cosa en sí, lo único que quedaba era el silencio, la nada⁷. La imposibilidad de materialización física, social y estética hundiría al artista en la incompreensión, bajo un sentimiento de fracaso cuando encarnara el papel de espectador y no percibiera nada en la obra de arte una vez acabada. Así, el artista no tendría más remedio que indagar sobre la imposibilidad de materialización de su obra artística no tanto pronunciando un lenguaje comprensible por la comunidad sino construyendo su propia comunidad, pronunciando lo más íntimo de sí mismo. La comunidad social no se reconocería en las obras, y las rechazaría fruto de la incompreensión hacia las mismas, lo

que anunciaría, al parecer, la inminente muerte del objeto, invalidado ya incluso como medio expresivo, como lenguaje artístico. “Creo que es evidente que el arte vive a través de la influencia que tiene en otros artistas, pero no mediante el residuo físico que queda en los museos”⁸, decía Joseph Kosuth. El desplazamiento de lo formal hacia lo conceptual plantearía la invalidación del objeto como recurso artístico necesario de la representación artística. Sin embargo, dentro de la categoría artística de lo escultórico, según el desarrollo de la tesis, la negación del objeto implicaría la negación del espacio al que su existencia y corporeidad física estaría ligado. Partiendo de la hipótesis de que el objeto no podía desvincularse del elemento espacial siendo ambos condición necesaria de lo escultórico, el objeto podría transmutarse o perder autorreferencialidad pero nunca obviarse dentro de la categoría de la escultura.

⁸ LIPPARD, Lucy. *Seis años...* op. cit., p.195

Es lógico pensar que la manera más directa con que el arte fuera más expresivo podría ser emulando la estructura lingüística. Como Claude Lévi-Strauss decía, “desde la aparición del lenguaje ha sido necesario que el universo significara”. Así, “el espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, (...)”⁹. Para Álvaro Delgado-Gal el arte no podía ser lenguaje en sí mismo porque carecía de signos que, además, podían sustituirse por otros dejando intacto el mensaje final: el arte no podía ser lenguaje porque no “leemos” una obra, sino que la “vemos” alterando así su apariencia física o signica, lo que rechaza la eficacia del arte como estructura lingüística y semiótica. Con este enunciado encontramos un punto de choque con la teoría formalista que, en su segunda etapa, prosiguió Roman Jakobson encarnada en la Tesis de 1929 del Círculo de Praga. Jan Mukarovsky, principal ideólogo del Círculo de Praga en el campo de la estética, concentró sus estudios en la comunicación literaria en el marco de una concepción funcional del lenguaje, inclinándose por una orientación semiótica que superaba el formalismo. La teoría de A.

⁹ Cfr. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, 1975. En: AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996. p. 85

Delgado-Gal nos prevenía de la ligereza de otras teorías como la de Charles Morris y la estética semiótica apoyándose en el estudio de la teoría de los signos para llegar a una explicación sobre el arte de forma que el arte no se podía reducir a su medio de expresión lingüística. *“Hablar de “discurso estético” no quiere decir hablar del arte, sino discutir de lo discursivo de las obras mismas, identificadas en sus lenguajes específicos”*¹⁰. El lenguaje universal, como intermediario entre la obra y el artista, imposibilitaba la meta de lo innombrable, de lo inaprensible. El arte sería filosófico en cuanto que hablaría de lo universal y lo inefable enseñándonos a ver lo universal en el hacer humano. Ya Aristóteles dijo: *“la poesía es más filosófica que la historia”* y mientras la primera cuenta lo que puede suceder, la segunda sólo narra. El arte es irreal porque el objeto estético lleva dentro de sí uno de los elementos de trituración de la realidad siendo en esencia irrealización, como diría J. Ortega y Gasset.

¹⁰ DELGADO-GAL, Álvaro. *La esencia del arte*. 1ª ed. Madrid [s.a.]: Taurus, 1996. (Taurus. Pensamiento). p 37.

El arte usa los sentimientos ejecutivos como medios de expresión dando, gracias a esto, a lo expresado el carácter de estar ejecutándose, siendo aquí donde radica la función expresiva del arte, entendiendo dos potencias distintas en la expresión: la alusiva y la ejecutiva; la palabra alude a las cosas y el arte las efectúa haciendo de nuestros sentimientos medios de expresión, por lo que tienen de inexpressable. La ineficacia de un lenguaje universal acreditaría la utilización de todo tipo de lenguajes que tuvieran que ver con la alegoría, la metáfora, el gesto o el silencio. El artista Jannis Kounellis basaría su poética en la disposición de objetos y materiales en el espacio en base a la memoria y a las metáforas que éstos sugieren, de forma que ni las cosas ni nosotros podemos escapar al laberinto del lenguaje siendo sólo a través del mismo el mecanismo para apreciar la realidad. Esta correspondencia entre el mundo y las palabras se hizo evidente en J. Kounellis quien centró su poética plástica en la disposición de objetos en el espacio en base a la metáfora, a su multiplicidad de significados, en suma, a su carácter eminentemente signico que no muere atrapado en la apariencia, en la permanencia, sino que continúa “sien-

do”, viviendo “fuera” de la representación, de lo expresable, mostrando y no diciendo. Si bien para J. Kounellis las cosas no escapaban del laberinto del lenguaje a través del cual apreciábamos la realidad, el lenguaje artístico como proposición pintaba el hecho, la realidad, pero aquello que no se podía mostrar, que era inefable, tampoco se podía decir.

El hecho de que el lenguaje no fuera trasunto de la mirada planteaba una falta de comprensión en el arte abstracto: significado de las nuevas pautas de referencia que no aludían a singulares concretos sino que, al darnos expectativas de comprensión, permitían interpretar dichos singulares. Las palabras como signos artísticos no eran capaces de expresar el pensamiento nacido de lo más interno del hombre ni expresar la realidad objetiva. En este sentido, Hugo von Hofmannsthal (*Carta de Lord Chandos*, 1902) escribía: “*he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa*”. Cada objeto sería por sí mismo una presencia total, por lo que la utilidad del lenguaje no tendría sentido. La razón se desmoronaría ante la revelación de las cosas como “epifanía” donde el sujeto se diluiría como principio ordenador de la realidad. Para H. Hofmannsthal sólo había una cosa que podía redimir al hombre: aquello que podía hablar de su ser interno. Ya no la literatura, sino la acción, el espectáculo, la música, ... la obra de arte total que sí era capaz de llegar al corazón del hombre.

La pretensión de construir un lenguaje radicalmente nuevo caracterizaría los movimientos de vanguardia bajo el carácter anti-natural del arte, que supondría la disolución de la estética romántica y sentaría las bases de la modernidad y, como anti-naturaleza, caracterizaría el surgimiento de la mirada interior, la primacía de lo sinestésico y del placer de los sentidos en la ejecución artística. En torno a esta idea girará el principio poético de autores como Edgar Allan Poe, para quien el valor del poema se hallaba en el estímulo que la obra producía, en el estímulo imaginativo fruto de la pasión de toda creación artística, en pensar con el corazón. El artista se convertía en chamán, en mago, en

¹¹ Muchos escritos tanto antiguos como modernos hacían referencia al arte; Pseudo-Dionisio lo definía como “arquetipo del mundo invisible” y artistas y escritores de nuestra época como “una fuente de vida” o “un atractivo transcendental y un efecto catárquico”, según Arthur Koestler (*Act of Creation*, 1964); Wassily Kandinsky (*De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, 1911) ilustraba poéticamente las cualidades místicas de la obra de arte que nacían del artista por vía mística y tenía vida interior total, no existiendo ningún poder que sustituyera el arte ya que el alma y el arte estaban en relación recíproca de donde surgía entonces la expresión del “arte por el arte” desinteresado y no materialista.

cuanto que, como dice Schuman, su misión era “*enviar luz a las profundidades del corazón humano*”. Los valores psíquicos eran el punto de partida y meta de toda producción artística que sería motor de las teorías de Wassily Kandinsky quien descubriría como punta del iceberg la cualidad espiritual de las cosas materiales y abstractas en el arte, de forma que todo aquello que podía suministrar “alimento espiritual” merecía considerarse arte¹¹, con un lazo entre alma y arte que se quedaba “medio anestesiado” en períodos materialistas. La empatía que el espectador sentía durante la contemplación de la obra de arte se producía en la experiencia participativa del “yo” de forma que hacer de algo un “yo mismo” era el único medio para que el objeto artístico dejara de ser cosa convirtiendo lo meramente material en espiritual, en “*estados de ánimo disfrazados de formas naturales*” según W. Kandinsky, y buscando en la obra de arte una fuente de producción de emociones. Los conceptualistas pretendieron no codificar la realidad y mostrarla en su forma prístina por lo que el espectador rechazaba este arte porque no lo comprendía tratándose, pues, como decía J. Ortega y Gasset, de un “arte artístico” sólo para artistas. W. Kandinsky hablaba de una vida espiritual representada esquemáticamente por un triángulo en cuyo vértice se hallaba un solo hombre, artista, visionario e incomprensido. Los artistas eran los pontífices de la contemplación gozosa de la cumbre y la mayoría del público, en dimensiones inferiores, esperaba anhelante una visión comprensible de la realidad que los artistas bebían en su forma más pura.

En el intento de llamar la atención sobre sí misma, la imagen exigía la autorreflexividad bajo lo que se gestó la teoría del “formalismo ruso”. La imagen no valía para recordar objetos sino para construir su visión que, de no ser así, tendría sólo un valor meramente informativo, al igual que las palabras con las que nos comunicábamos. Sólo la imagen que desfigura los objetos permitía rehacer una nueva percepción de ellos. Así, W. Kandinsky, en la misma línea entendía la existencia del arte no sólo como forma material sino cómo a través de los objetos y las for-

mas el hombre utiliza dichos lenguajes para comunicarse, siendo una transmisión no tanto de información sino de fuerzas. El arte nuevo renunciaría a la belleza acostumbrada del objeto clásico contemplado desde la pasividad del espectador y defendería la autoexpresión con la implicación activa del espectador frente al sujeto pasivo que buscaba la coherencia externa del objeto artístico, la anécdota. El nuevo espectador participaría de la vida interna del objeto situando el arte, por su naturaleza, en un ámbito de libertad que podía adoptar muchas formas.

En base a las teorías de Schiller quien decía que *“el arte es aquello que establece su propia regla”* cuyo desarrollo respondía a una fusión con la vida y con el ritmo de la vida, la obra de arte sería producto del tiempo y de la cultura que producía un arte propio irrepetible. Así, la razón de que el arte avanzara ampliando su propia definición estribaría en la infinita creatividad humana que no podía morir porque antes debía hacerlo el hombre, aunque, sin embargo, el arte pudiera no tener perspectivas de continuidad. Teniendo en cuenta que el progreso técnico y artístico es infinito, los artistas siguen creando y parodiando a la Naturaleza, sus formas y sus esquemas, o poblándolo de seres nuevos que no aguantan el paso del tiempo, no pudiéndose decidir de antemano las experiencias innovadoras en el arte como algo ya establecido por etapas, por estilos, en definitiva, por modas que se autorrenuevan cuando han quedado desfasadas. Si la vigencia de presupuestos artísticos establecidos abarca cada vez menor período de tiempo quizá se deba a una búsqueda cada vez más incesante del hombre por comprender el mundo para dar respuestas ajustadas a su tiempo percibido cada vez a mayor velocidad.

Hans-Georg Gadamer analizó los componentes esenciales de la conciencia estética, su fortalecimiento en el romanticismo con la estética del genio y su asociación con el concepto de vivencia a lo largo del s XIX. El arte procedía de la vivencia y la expresaba cobrando una nueva relevancia la intención del artista, determinante del significado de la

¹² Si en el s. XVI las normas de realización y valoración de las obras artísticas se apoyaban en criterios de autoridad clásicos (Aristóteles,...), el racionalismo en estética que surgió posteriormente constituía la esperanza de una base más sólida: el arte como imitación de la naturaleza, una naturaleza universal, esencial e ideal. Alexander Gottlieb Baumgarten, quien acuñó el término de “estética”, siguió siendo deudor de la imitación de la naturaleza en un intento sistemático metafísico del arte mediante la teoría cartesiana del conocimiento. El siglo de las Luces, de la Ilustración, sería decisivo para el nacimiento de la Estética que, aunque ya había sido referida en la Antigüedad, ahora adquiriría un estatuto disciplinar y teórico nunca logrado. El desinterés estético y la universalidad del gusto constituyeron los dos pilares sobre los que se asentó la estética de la Ilustración que permitió el desarrollo de la crítica y la opinión pública como medios de difusión estética. El s. XVIII configuró la época conocida como Modernidad, donde tuvo lugar el nacimiento de la crítica, fundamento de toda actividad intelectual artística. La estética comprometida con el proceso ilustra-

obra según su libre arbitrariedad creativa. La estética ya no se relacionaría con la ética y la teoría del conocimiento¹², y las cualidades sensibles poseerían valor por sí mismas produciéndose, así, la transición de la estética basada en las normas hacia una estética relativista ya desde mediados del s. XVIII. La estética se convirtió en nuevo principio de la realidad desde el que se legitimara el mundo y la existencia humana, sobre lo que se asentaría la filosofía de Friedrich Nietzsche y el esteticismo decimonónico como eslabón decisivo entre el absolutismo idealista de principios de siglo y el esteticismo de finales de la centuria. La influencia de F. Nietzsche en la creación artística a finales del s. XIX tuvo lugar bajo el signo de lo dionisiaco del expresionismo, dadaísmo y surrealismo, definiendo el arte como una actividad metafísica y función salvadora del ser humano y proclamando la legitimación estética desde la creación artística, y el genio desde la experiencia metafísica de la actividad estética. El artista, desde su condición de genio, junto al santo, serían las figuras salvadoras. El esteticismo en el que influye F. Nietzsche supuso la radicalización del absolutismo estético decimonónico y de la autonomía del arte en beneficio de la forma así como la glorificación del arte por encima de la religión, la moralidad y la ciencia lo que se extendería a producciones literarias y artísticas partidarias del “arte por el arte”. La filosofía, mediadora entre la sensibilidad y la razón neutralizaba los enfrentamientos entre la materia y la forma, la belleza real e ideal, es decir, la belleza exterior o armonía en la composición... y la interior a la que no estamos acostumbrados pudiendo resultar fea.

Las vivencias eran las unidades mínimas de sentido, los elementos originarios y el punto de partida de la significación fruto de la búsqueda de una posible existencia de significado prelingüístico, un lenguaje interior a la conciencia, anterior al lenguaje de uso comunicativo, donde la verdad del arte estaría vinculada con la génesis prerreflexiva del sentido y el lenguaje interior a la conciencia no debía entenderse, según Edmund Husserl, en clave psicológica. Si bien en las vivencias había una prioridad del

sentido vivido respecto al concepto, el hecho era ver si tal sentido prerreflexivo podía llegar a acuñarse conceptualmente en un lenguaje lógico, en base a lo cual E. Husserl se plantea si el sentido prerreflexivo asociado a las vivencias podía ser conceptualizado sin desvirtualización, o si existía una significación anterior a su materialización concreta.

Ante la multitud de formas de la subjetividad que escapaban a la representación lingüística, como ya experimentó Miguel de Unamuno y la resistencia que oponía el lenguaje establecido al intento de expresar el sentido poético, la solución parecía encontrarse en el uso poético del lenguaje en tanto en cuanto deconstrucción del lenguaje común. Aunque hoy en día se crea que la significación está sustentada en el lenguaje, siendo indisociable de él, la realidad es que la significación no está encarnada en las palabras, sino que éstas sólo son su medio de expresión según lo cual la subjetividad expresada es lo que la obra significa. Así, el significado y el valor del arte radicarían en el vínculo que une la obra artística con su creador, y la expresión de la obra se vincularía al mundo interior del artista, así como la representación lo hace con la realidad externa. Lo que distinguiría la palabra de las formas artísticas es que aquella le sirve al hombre para transmitir a los demás sus pensamientos, mientras que el arte tiene la capacidad de transmitir los sentimientos y emociones. La obra expresiva presupone un creador, alguien que la haya hecho expresiva comunicando lo que de otro modo no podría decirse, haciendo sensible la inmanencia del sentido.

El estudio del elemento no cognitivo de la obra de arte, la expresión, fue un aspecto muy debatido por la teoría analítica. Benedetto Croce, uno de los autores que más contribuyó a caracterizar el arte como expresión de los sentimientos o vivencias íntimas del creador artístico, defendió la necesidad de que las formas artísticas, figurativas o no, perdieran toda determinación natural quedando transfiguradas por la interioridad subjetiva, siendo la obra de arte, para B. Croce, no un objeto físico, sino mental, una

do de emancipación del hombre buscaría también su propia autonomía en una era en la que todo se cuestionaba siendo con Ephraim Lessing cuando la estética daría un giro reconociendo en la subjetivación de las cuestiones estéticas el signo del nacimiento de la estética contemporánea. La idea horaciana “ut pictura poesis” (“como es la pintura así es la poesía”) sería revisada en el s. XVIII por E. Lessing en el Laocoonte estableciendo la pugna entre quién expresa mejor el grito, si la pintura o la poesía, las artes del espacio o las del tiempo concluyendo finalmente que había cosas mejor representables con las artes del espacio y otras con las artes del tiempo. Toda la estética romántica estaría basada en la idea horaciana del “ut pictura poesis” -de la que Joseph Addison se aprovecharía para trasladar las figuras retóricas al lenguaje visual en relación a lo sublime- en tanto que las figuras del pensamiento y dicción encontraban su equivalente en la imagen.

intuición. Desde la experiencia del espacio tridimensional se pasó al de la vivencia que provocaba la materia en movimiento en el individuo otorgando, mediante la percepción, atributos extraobjetivos a la obra de arte. Finalmente, el artista se ensimismaría en el mundo interior y subjetivo para evadirse de la realidad desembocando en la crisis de la representación artística y llevando a J. Ortega y Gasset a definir el arte nuevo como deshumanizador de forma acentuada con el uso de la metáfora en la representación no existiendo una realidad inmutable, ni verdadera ni única sino tantas realidades como puntos de vista.

Frente a la multiplicidad de significados de una obra eminentemente signíca y facilitadora de la evasión de la realidad, el reconocimiento de la misma se hacía difícil, y a veces un referente figurativo frenaba la deshumanización de la obra de arte y diluía la disociación entre el signo y el objeto practicada por el antinaturalismo. La violencia del artista sobre los modelos ideales o naturales se reflejaba bien en las amputaciones picasianas donde el gusto por la fragmentación definiría la deformación del ser, en relación a lo que Pablo Picasso describió el cuadro como *“una suma de destrucciones”*; bien en la ausencia total de naturaleza en el arte conceptual, en el exceso de materia que abotargaba las formas en el Expresionismo Abstracto mediante la fragmentación practicada en pinturas como las de Mark Rothko donde el ojo no podía contemplar los extensos campos de color de un solo golpe de vista y abarcarlo todo con una mirada panóptica; bien en el vacío absoluto de Kasimir Malevich o la invasión de objetos que no pertenecían al mundo del arte practicada por el dadaísmo y el pop art deformando el ser, “desvitalizándolo y burlándose de él”, en obras de objetos repetidos en serie como las de Andy Warhol donde la figura perdía la individualidad y la expresividad de su estado aislado. La vanguardia de principios del s. XX pretendía trocear la realidad, entrar en contradicción con la “lógica de la forma”, tal y como concebirían los gestaltistas.

Valeriano Bozal habló del “giro lingüístico” que co-

menzó con el cubismo. *“El arte clásico pintó monstruos, seres feos e imposibles cuando quiso exhibir la fuerza creativa del pintor. El arte moderno pintó monstruosamente (lo que por sí podía no ser monstruoso)”*¹³. La manipulación del ser respondía a un “giro lingüístico” porque presentaba formas alteradas por el hombre que atentaban contra el ser afeándolo en su representación, rechazando la naturaleza por tres vías: bien negando la imagen, deformando la apariencia del ser, su expresión visible, bien negando la forma sustancial –con el informalismo, expresionismo abstracto o el arte povera, donde las obras estaban insuficientemente formadas y degradadas al máximo, no consumadas y en proceso, y los signos del ser estaban empobrecidos–, o bien negando la forma ideal a favor de los conceptos en detrimento del soporte físico, del contenido frente a las cualidades y particularidades del objeto. Ya en las últimas décadas del s. XIX los problemas de la pintura empezaron a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo. El lenguaje dejó de ser el instrumento con el que el sujeto hablaba del mundo pasando a ser condición necesaria de cualquier expresión y conocimiento, lo cual entroncaba con la revisada concepción de la percepción diferente de la simple estimulación racional y sensorial constituida por la suma de datos sensoriales que respondían a la voluntad artística, ética y estética donde lo esencial era establecer una distinción entre la imagen –considerada en general como derivada del dato perceptivo y fenomenológico– y la imaginación o actividad creadora extraperceptiva, autónoma y autocreadora. Referir una imagen figurativa o abstracta a su apariencia perceptible respondía a una forma de conocimiento incompleta que se centraba sólo en la realidad sensible y prescindía de las cualidades de la imaginación. La imaginación creativa llevaría a una nueva percepción y acción permitiendo concebir la creación artística con el rigor del pensamiento científico. *“Uno no hace las cosas, las cosas nos ocurren”*, con lo cual el artista construye sobre lo dado a través de la imaginación que, superior al conocimiento, habría sido, según Albert Einstein *“infinitamente más útil a la humanidad que lo ha sido el conocimiento”*.

¹³ AZARA, PEDRO. *De la fealdad del arte moderno: el encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Anagrama, DL 1990. (Argumentos; 111). p. 90.

En cuanto el artista quiso dejar de imitar las formas naturales tuvo que recurrir a la destrucción porque quizá estaba incapacitado para crear, y desligarse de la representación naturalista figurativa antropomórfica o zoomórfica o incluso abstracta para empezar a percibir según un patrón perceptivo que implicara algo más que registrar el aspecto visual de la imagen, es decir, que estableciera una red de asociaciones según aspectos más estructurales y psíquicos. En este sentido, y como defendiera Jean François Lyotard para quien la belleza era característico de lo moderno, y lo sublime de lo posmoderno, el arte moderno era incapaz de crear imágenes sublimes porque no podía liberarse de los objetos y figuras de la realidad. La deformación o la negación no iban más allá del intento de destrucción de la belleza, del afeamiento del ser, quedando sumergidos en la problemática de la belleza sin abrir otros caminos a nuevos experimentos.

La aplicación de principios lingüísticos en el arte favoreció la reducción a lo mental de forma que importaban más los procesos de la constitución artística que la obra realizada o su valor estético formal. De la estética de la obra como objeto se pasó a la estética del proceso y el concepto. Lucy Lippard y J. Chandler, en 1967 ya teorizaron sobre el advenimiento de este planteamiento del arte por encima de la formalización del objeto que definieron como “ultraconceptual” porque ponía el acento casi exclusivamente en el proceso intelectual, según lo cual el objeto podría acabar siendo algo totalmente obsoleto. El arte emergía en dos direcciones: el arte como idea, y el arte como acción. El arte como concepto que defendiera J. Kosuth quedaba descrito como una actividad, una pura percepción y no como una praxis, una abstracción de la abstracción no de tipo metafórica sino existente por sí misma y real para el individuo¹⁴. El artista era quien seleccionaba la idea de su trabajo, el tema que deseaba comunicar, siendo el motivo de su elección, su concepción artística, lo que prodigiosamente dotaba de artisticidad al objeto banal o cotidiano.

¹⁴ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit, p. 181. [Daniela Palazzoli, organizadora de la exposición “Con Tem L’Azione” (1967- diciembre, en la Gallerie Stein, Sperrone, Il Punto, Turín), decía que: “*El hombre ya no quiere poseer la realidad, sino más bien utilizarla [...]*”. El arte debía entenderse, según D. Palazzoli, como otra forma de actividad cuya función era lo que acababa constituyendo la acción.]

Atendiendo a la pérdida de la atención exclusiva en

el objeto como cosa, L. Lippard se refería, en 1967, en relación a las prácticas artísticas, a la “desmaterialización” del arte como una pérdida de importancia hacia los aspectos materiales. Bajo la idea de la desmaterialización de la obra de arte en primer lugar en E.E.U.U. a finales de los sesenta, y después en Europa a principios de los setenta, L. Lippard intentaba reflejar el caos existente en la época comprendida entre 1966 y 1971. Desde entonces, el vocablo “desmaterialización” recibiría muchas puntualizaciones debido a su imprecisión para definir intervenciones artísticas que, a pesar de todo, seguían valiéndose de objetos o sustancias tan materiales, como la protagonizada por el grupo Art-Language quien escribió una carta artículo no publicada en respuesta al texto de Lippard y John Chandler titulado “The Desmaterialization of Art”: *“El que un arte sea directamente material y otro produzca una entidad material sólo como un producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea no significa que éste último esté conectado al primero por ningún proceso de desmaterialización”*¹⁵. Con estas palabras el grupo Art-Language, aunque reconocido por su defensa de la idea frente al objeto, no entendía que la negación del objeto físico en virtud de la idea se justificara desde el mecanismo de la desmaterialización desde el reconocimiento del valor del objeto como encarnación de una idea. Basándonos en la afirmación de Simón Marchán Fiz según la cual los artistas conceptuales entendieron que la escultura, al reaccionar físicamente con su entorno, ya no tenía que ser contemplada como objeto sino que le afectaban distintos factores que iban más allá del espacio físico que ocupaban, entendemos que la desmaterialización no implicaría la anulación de la materia sino su transformación hacia ámbitos no perceptibles, al margen del debate en relación a la primacía de la idea sobre el objeto. Aunque el objeto artístico perdiera la cualidad corpórea de la materia encarnada en forma, seguía existiendo aún transformada en energía radiante independizada de su forma y en ausencia de materia.

Ian Burn, artista australiano miembro del grupo “Art-

¹⁵ LIPPARD, Lucy. *Seis años...* op. cit., p. 83. [Carta-artículo no publicada del grupo Art-Language (Coventry) a L. Lippard y J. Chandler: “Sobre el artículo “La desmaterialización del arte””, 23 marzo 1968] [“Art&Language”, cuyo nombre derivaba del periódico “Art & Language” publicado por primera vez en 1969, es la vertiente que más ha acentuado la eliminación del objeto dando prioridad absoluta a la idea sobre la ejecución. El término “Art&Language” designaba la obra artística y literaria fruto de la colaboración de Baldwin y Ramsden y de los textos colectivos a los que estaba asociado Charles Harrison. Otros creadores como T. Atkinson o I. Burn estuvieron ocasionalmente ligados a “Art & Language”, así como J. Kosuth, quien reaccionó contra el formalismo de las artes objetuales a favor de la desmaterialización, estableciendo una separación completa entre percepción y concepto que generaría la escisión entre estética y arte.]

Language”, en defensa de la presentación formal neutra del objeto, y desechando cualquier atención a la clasificación artística según las formas de representación, afirmaba en 1968 el problema que existía en que la presentación se convirtiera en una forma en sí misma que deformara la información. En una conversación con Lucy Lippard, R. Morris declaraba en relación a la disparidad de estilos artísticos y a la unicidad del concepto en la historia del arte: “*Creo que hay ciertas actitudes, ciertos temas, que son constantes, pero las manifestaciones visuales no lo son [...]. Veo temas que se desarrollan. Es la única continuidad que hay*”¹⁶. El hecho de desviar la atención hacia la idea desde la exclusividad del concepto como negación del estilo formal, no justificaba el proceso de desmaterialización sino la pérdida del interés por la presentación del concepto, aunque el objeto fuera encarnación de la idea. El que la materia se convirtiera en un energía vibrante sí implicaba una desmaterialización entendida más que como anulación de la materia como un desinterés por el objeto, forma o materia manifestada, relacionada con una transformación de la materia en base a que la energía ni se crearía ni se destruiría sino que se transformaría.

¹⁶ Ibid., p. 360. [En dicha entrevista (Nueva York, 1971) Lucy Lippard preguntaba a R. Morris: “Normalmente el proceso o idea que está detrás de la obra pesa más que la presentación concreta: ¿sientes la falta de compromiso con un estilo?”.]

El sujeto perceptor se hacía objeto en un espacio ambiguo donde, como decía Merleau-Ponty, “*todo tiene lugar*”. La realidad era una extensión del sujeto de forma que las cosas eran esencialmente sustancia mental y material. La realidad era la suma del medio natural y de las percepciones y pensamientos del sujeto y para conocer el mundo no había que centrarse exclusivamente ni en la realidad de las cosas ni en la psique del ser humano sino en la interacción de ambos ámbitos, según el sujeto es en el mundo. La realidad no era sólo un objeto ni tampoco una concepción mental sino transitorio, sometido a un proceso de desmaterialización por el cual la materia se transforma en energía. Robert Morris defendió un objeto no ligado a la permanencia sino a la transitoriedad, un objeto que se convertía en símbolo de un proceso-acción, que transitaba desde el hermetismo de la masa hacia lo transpirable, lo que le llevó a postular un control no sólo del objeto en sí sino de las condicio-

nes que rodeaban la presentación del objeto que implicaba descubrir nuevos modos de percepción experimental en el espectador. Por un lado, R. Morris, desde el reconocimiento de un nuevo espacio de términos objeto/ sujeto por el que la escultura, aún manteniendo su autonomía, compartía el ámbito artístico con otras disciplinas que expandían los términos de la escultura y, por otro, la concepción de Jorge Oteiza sobre el vacío y el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía o transestatua, desde orígenes distintos, se refirieron al proceso de transformación de la materia, a una materialidad mutable que no necesitaba tener que estar finalizada respecto al tiempo o el espacio. Los fragmentos de la realidad presentados como objetos no eran un fin en sí mismos sino elementos que formaban parte de un proceso hacia lo “poroso”, en palabras de R. Morris, o hacia la “transestatua”, en términos de J. Oteiza.

Esta desmaterialización agudizó la reflexión en el espectador sobre la situación estética ambiental de las cosas a través de los llamados artistas “inmateriales” como Yves Klein o Grupo Cero y sus obras medioambientales, y la progresiva conquista de la obra como proceso. El trabajo de los minimalistas americanos de los años sesenta para quienes la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty había tenido especial importancia, defendieron bajo el lema de *“less is more”*, acuñado por Mies Van der Rohe, el objeto minimal (“objeto específico”) como aquel capaz de no significar nada y estar desnudo de toda organización interna de signos y formas o cualquier relación simbólica siendo el problema fundamental, como decía Donald Judd el de mantener el sentido del todo. En atención a la totalidad de la obra, los elementos específicos minimalistas contribuyeron desde su simplicidad a la ausencia de las relaciones internas del objeto abogando por la manipulación de los materiales no rígidos más allá de la representación de la forma hacia lo que R. Morris denominaba “antiforma”. La búsqueda de la antiforma iba unida a una intensificación de la presencia psíquica del espectador y a la intervención de los propios principios de la naturaleza –gravedad,

azar...– al margen de la decisión del artista y en base a una mayor importancia en la autoproducción entendida como la implicación indeterminada de los materiales en su configuración artística final. El carácter mínimo de estas estructuras perseguía el distanciamiento de referencias con la realidad y la aproximación hacia a los procesos formativos y artísticos más que a la consecución de la obra realizada.

Las teorías gestálticas de Rudolf Arheim fueron de gran importancia para la percepción y base de muchas obras minimal. Según la teoría de la percepción (“Tª del campo visual”), toda percepción visual era tridimensional y se organizaba respecto a reglas elementales –ley de simetría, de buena continuación, de proximidad y de simplicidad– fruto de la organización de campos cerebrales. En relación a las leyes de organización en el espacio bidimensional, R. Arheim hablaría de la figura–fondo según la superficie circundada tendía a ser vista como figura y la circundante como fondo como una cualidad gestáltica traspolable a la tridimensionalidad aunque con reservas: *“Tal vez sea más correcto decir que una escultura está rodeada por el espacio vacío que por un “fondo” sustancia”,* decía R. Arheim (*Arte y entropía*, 1980), quien se refirió a la concavidad–convexidad como dos condiciones opuestas dinámicamente de manera que la una expandía activamente y la otra replegaba pasivamente, lo que originaba el rebasamiento de los límites del cuerpo material y la interacción dinámica entre el espacio y el material. Si antes del s. XX las concavidades en la escultura estaban subordinadas a las convexidades de las unidades mayores, durante el s. XX lo escultórico se desligaría de esta dependencia: *“Las cavidades y agujeros adoptan el carácter de protuberancias, cilindros, conos, positivos, aunque vacíos. En realidad, ni siquiera parece correcto llamarlos vacíos; su interior parece extrañamente sustancial, como si el espacio hubiera adquiriendo una cuasisolidéz”*¹⁷. Sol LeWitt, artista puente entre el arte minimal y conceptual, aún conservando junto a Dan Flavin rasgos minimal, demostró en sus obras el conflicto entre lo que veíamos y lo que realmente sabíamos que era,

¹⁷ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1985. p. 270.

de ahí que sus esculturas resultaran experiencias perceptivas inquietantes y remitieran al espectador a su desplazamiento en el espacio. Con el minimalismo las formas no constituyeron en absoluto un compuesto de sensaciones, de recuerdos pasados, sino estados mínimos en cuanto a su morfología, percepción y significación en un interés más por la intensificación de la totalidad de la obra que por la relación entre las partes o su disposición estructural en el espacio de objetos cuyo interior y exterior quedaban abiertos a la mirada haciendo retroceder al espectador, como explicaba Lucy Lippard, incapaz de aprehender toda esta revelación como la que se proporcionaba también a través de la ingesta de sustancias de drogas visionarias.

En el contexto revolucionario de los años sesenta protagonista de la autorreferencialidad del objeto, surgieron detractores y defensores del formalismo. El máximo apologista del formalismo, Clement Greenberg (*Modernist Painting*, 1961), que culpaba al minimalismo por haber desencadenado todo el proceso de desmaterialización en el arte, escribía: “*las artes plásticas deberían restringirse a lo dado en la experiencia visual y no hacer referencia a ningún otro orden de la experiencia*”¹⁸. El propio minimalismo se había situado entre las dos disciplinas artísticas tradicionales, la pintura y la escultura, generando “specific object” que no podían ser calificados ni como pinturas, ni como esculturas, contra los que Clement Greenberg volvería a arremeter (*The Art of the Real*, 1967) en defensa de un arte que apelara a las emociones y no produjera objetos irrefutables e irreductibles. El intento del minimalismo de dotar con autonomía a la escultura aún respetaba una particular defensa por el objeto específico y sus cualidades formales, más allá de una desvinculación absoluta de lo material aunque el objeto resultara cada vez más inmaterial. El concepto de desmaterialización que se deducía del movimiento minimal se refería más bien a la autenticidad de la obra de arte que comenzaba a requerir algo más que la maestría en la factura del objeto y exigía la veracidad del discurso auditorial. El espacio de exposición se incorporaba al dis-

¹⁸ WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2001. (Akal. Arte contemporáneo; 7). p. 92

curso estético dejando de ser un receptáculo neutro de las obras que albergaban. Este desplazamiento dialéctico de lo escultórico hacia categorías extraformales se justificaba desde la expansión del espacio expositivo físico a lo mental, de la importancia de las técnicas y materiales tradicionales a la preocupación por los lugares donde el trabajo se exhibía sujeto a lo efímero de las condiciones ambientales y a factores lumínicos, auditivos, tecnológicos, etc.

Simón Marchán Fiz describió cómo las prácticas conceptuales supusieron un desplazamiento del objeto hacia la idea implicando un protagonismo del concepto frente a la realidad estética formal donde importaban más los procesos que la obra acabada o el objeto en sí, llevando a cuestionar a Victoria Combalía incluso la validez del placer estético en el arte conceptual: “*No hay voluntad de goce estético, sino voluntad de investigación (estética) en el arte conceptual*”¹⁹. En base a esto, “*todos y cada uno de nosotros podemos hacer arte*” para poder vivir estéticamente, diluyendo las diferencias entre el arte y la vida, aproximación ya iniciada con los dadaístas que anulaba, según V. Combalía, el proceso de intercambio intelectual y emocional entre el artista, la obra y el espectador, esencial a toda práctica artística. Quizá el acierto del arte conceptual, al margen de la falta de reconocimiento del objeto, estribaba en que el significado de la obra de arte no tenía por qué residir en el objeto autónomo sino en su marco contextual físico, institucional, social o conceptual.

¹⁹ COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, DL 1975. (Cuadernos Anagrama. Serie Estética; 93) p. 59.

El intento del alejamiento del objeto como elemento exclusivo de la disciplina de la escultura le costaría a Herald Szeemann la dimisión como director de la Kunsthalle de Berna tras organizar una exposición titulada “*When Attitudes become Form: works—concepts—process—situations—information. Live in your Head*”, (Kunsthalle, Berna, 1969) agrupando a artistas como R. Morris, R. Serra o Jan Dibbets bajo el nombre de antiforma, término acuñado por R. Morris. Como el concepto antiforma aún hacía referencia a la categoría de la escultura rectificó el térmi-

no y lo sustituyó por vocablos como “forma”, “concepto”, “proceso” o “situación”, obviando palabras como “objeto” o “experiencia” que evidenciaban el diálogo y la integración de las obras en el espacio-entorno sin más utilidad que la de significar. Bajo esta premisa la obra no se presentaba como un conjunto de cosas agrupadas desde el punto de vista formal, material o contextual sino como signos de la realidad. Tomaso Trini, en relación a los artistas procedentes de diferentes partes del mundo convocados en la exposición cuyos trabajos *“respondían a una misma concepción estética, no tanto a un movimiento o istmo, sino a una manera de pensar o, más exactamente, a una manera de situar la obra en una misma forma de pensamiento”*²⁰, explicaba el nacimiento de un nuevo arte que trasladaba el problema artístico a la concepción mental y que, al margen de los productos realizados, justificaba la coherencia expositiva desde la unicidad de pensamiento en atención al valor poético del objeto a partir de su apariencia física, tal y como Grégoire Müller describió en relación al trabajo de los artistas convocados en esta exposición: *“Cómo esas masas de plomo reflejan la sensualidad de un R. Serra, cómo esas fosas en el desierto evocan esta especie de misticismo salvaje y desesperado de un M. Heizer, cómo estas superficies de látex se convierten en imagen del universo allanado, sutil y casi dulce de K. Sonnier, o cómo toda la filosofía de Carl André puede resumirse en simples losas de metal [...]”*²¹.

²⁰ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit., p. 176.

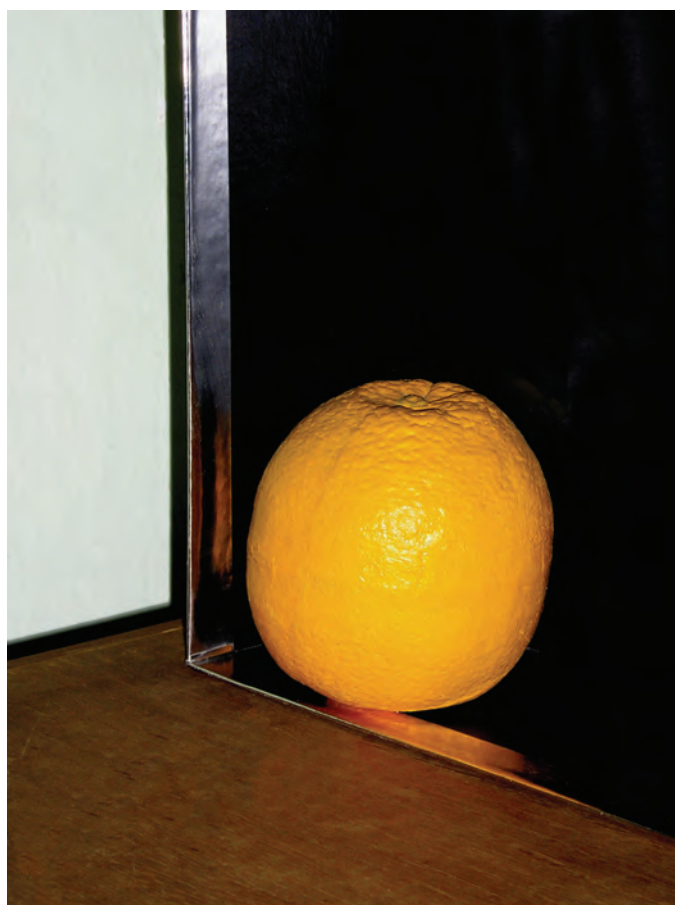
²¹ *Ibid.*, p. 175.

Sobre la idea de la transformación de la materia sensible de destrucción se planteó la instalación realizada por Rirkrit Tiravanija y Josep María Martín en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, titulada “Ceramic Juice”, en 2002, donde la obra era literalmente aniquilada por el espectador de forma casi ritual. La instalación estaba formada por 2000 naranjas de cerámica reproducidas fielmente del natural y a escala real –por un grupo de alumnos de la Escola d'Arts i Oficis de Castellón– y una pasarela de madera practicable desde la que el público, después de tomar un zumo de naranja natural extraído de una máquina expendedora, podía golpear las naranjas de cerámica

Rirkrit Tiravanija y Josep Maria Martín. "Ceramic Juice", 2002. Vista parcial de la exposición en E.A.C.C.



Reproducción cerámica de una naranja convertida en objeto de "souvenir" u objeto de recuerdo de la instalación "Ceramic Juice" (E.A.C.C., Castellón, 2002) Detalle del lugar que la naranja, como objeto personal, ocupa en el espacio íntimo. (Foto: Ana M. Gallinal)



contra el muro situado al final de la pasarela de madera destruyendo así la copia reproducida, el objeto producido por el trabajo humano, subvertido ahora en objeto de ocio. El producto alienante del trabajo se disolvía en ceremonia festiva mientras un sistema de amplificación de sonido convertía el impacto sobre el muro en un estruendo audible en todo el museo donde se exponían, de forma colectiva, otras propuestas bajo el título “Arquitecturas para el acontecimiento” orientadas más hacia la dinamización del contexto y la activación de experiencias que a la exhibición de productos estéticos. Aunque el objeto cerámico se regalaba a los espectadores para su posible destrucción, en el caso de mi experiencia personal el destino del objeto no sería otro que el de ser testimonio del acontecimiento como recuerdo de la vivencia ligada al museo. Esto ilustra los diferentes modos de relación entre la obra y el espectador en virtud del individuo y el tipo de experiencia estética, factores que serán determinantes en el devenir del objeto artístico que en mi lugar pasó a tener un valor afectivo como si de un souvenir significativo de un viaje se tratara.

La desmaterialización implícita en la obra hacía referencia a un “espacio vacío” no en términos físicos, resultado de la destrucción de las cosas, ni como un lugar ausente o “vaciado” de objetos ni algo que quedara por llenar sino como el seno materno de las formas, próximo a la concepción taoísta según la cual “*el Gran Vacío es el espacio lleno del Tao*”²². Como advirtió John Cage en el ámbito musical, el espacio “no ocupado” tenía la misma importancia que el espacio “ocupado” o construido siendo tan significativo el sonido como el silencio, el espacio lleno como el vacío que no implicaba muerte, adquiriendo cada vez más mayor importancia el proceso inmaterial frente al objeto acabado.

El arte contemporáneo beberá de las fuentes de las teorías de Ludwig Wittgenstein en cuanto al compromiso de lo artístico con el lenguaje. El filósofo situaba la realidad del mundo no en la “estaticidad” de las cosas del objeto autónomo sino en su “estado”, en los hechos del contexto,

²² RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. 1ª ed. en “Área de conocimiento: Humanidades”. Madrid [s.a]: Alianza Editorial, 2002. (El libro de bolsillo; 4001. Sección Humanidades). p. 56.

no en lo que aparece sino en lo que puede aparecer, siendo lo estético aquello de lo que no se puede hablar y, por tanto, emitir una teoría. El cómo de la representación –la significación de la imagen artística– es lo que haría artística la obra, y no el qué representar –el significado o imagen eidética–, tal y como decía L. Wittgenstein, quien llevaría hasta sus últimas consecuencias el análisis de la problemática del lenguaje, cuya influencia sería decisiva en el s. XX. Será “el cómo” de lo que se representa, la imagen artística, el significado atribuido por el espectador denominado “significación”, y no “el qué”, la imagen eidética o “significado”, lo que hace artística una obra. La teoría de L. Wittgenstein nos lleva a preguntarnos ¿cuándo hay arte?, y ¿qué es lo que hace que un objeto sea reconocido como artístico?

Para autores como Arthur Danto, teórico norteamericano de la filosofía actual del arte, las cualidades perceptibles de objeto –“formas de la materia” según analizaremos con Pablo Palazuelo– no constituyen el carácter artístico del mismo sino la teoría del arte que lo introduce en el mundo del arte dejándolo reducido a objeto. El “mundo del arte”, fruto de las “teorías” elaboradas según la época, somete a juicio lo que puede ser o no considerado obra de arte pudiendo ser hoy día artístico cualquier cosa cercana a la vida permitiendo que el arte se vuelva más antropológico y mundano que nunca. El arte se ha inmiscuido más que nunca en el modo y quehacer humano hasta el punto en que es el mundo el que se autorrepresenta en lugar de ser el arte el que representa el mundo, lo cual tiene cierto riesgo en cuanto que relega a un segundo término la propia obra de arte siendo la teoría condición necesaria y suficiente de lo artístico.

Los presupuestos sociologistas de A. Danto han sido desde siempre muy criticados, así como los de George Dickie, autor de la “teoría institucional del arte”, según el cual una obra de arte es todo aquel producto sancionado por el mundo del arte como digno de una evolución en términos artísticos. La crítica a esta teoría goza de razón si tenemos

en cuenta, en palabras de F. Pérez Carreño, que el “mundo del arte” no ofrece suficientes criterios de delimitación ya que requiere la definición de aquello que se pretende definir, el arte mismo. Tanto A. Danto como G. Dickie centraron su análisis en el valor determinante de la presentación y recepción de la obra por parte del “mundo artístico” que identificaba como arte lo que el mercado artístico reconocía como tal de manera que según sus teorías no parecía existir una naturaleza interna del arte porque no explicaban las condiciones que posibilitan el hecho artístico.

Para García Leal (*Arte y Conocimiento*, 1995) en A. Danto se confunden las nociones de obra de arte y objeto estético. La estructura de las obras de arte ha sido la misma en esencia estando encarnadas en cuerpos físicos y perteneciendo al “mundo del arte” como los objetos estéticos que emergen de tales cuerpos. Las obras de arte se constituyen en objetos estéticos a través de la teoría la obra de arte y del contexto cultural, por lo que la obra de arte existirá siempre, y de que cobre interés o no para el mundo del arte dependerá su potencial significativo o función simbólica. Cuando esto ocurre, la obra de arte se valora en cuanto objeto estético. Margolis (*Art and Philosophy*, 1980), próximo a la tesis de A. Danto, explicaba que “una obra de arte sólo puede ser identificada como tal en relación a una cultura y con respecto a las tradiciones por las que ella realmente existe”, a partir de lo cual García Leal concluye que sólo cuando se identifica “la obra” como “objeto estético” a partir de una determinada cultura es posible atribuirle ciertas propiedades artísticas que la convierten en “obra de arte”.

Sol LeWitt opinaba que la forma artística comenzaba en la idea siendo el proceso de concepción y su comprensión y no su apariencia lo realmente importantes aunque, sin embargo, fuera necesario que pareciera algo y tuviera una presencia formal. El interés de la obra de arte residía, entonces, en la fase conceptual de la ideación artística, esa “forma artística” y condición necesaria para que la idea se justificara como materialización del concep-

to en objeto que diferenciaría los intereses artísticos de cada época y artista. Una auténtica teoría de la expresión tendría que ser algo más que una teoría causal insertando la esencia “forma” en la esencia “cultura” y demostrando que ciertos términos resultan igualmente aplicables al arte y al mundo de la cultura. Estos términos “puente” revelarían que los descriptors de lo artístico convendrían al mundo del espíritu, lo que plantearía una relación de extrañamiento lógico entre lo que es arte y lo que éste expresa. Si bien la historia de las formas plásticas es impensable al margen de una historia de la cultura, una verdadera teoría de la expresión debería ser capaz de explicar cómo influyen las ideas genéricas que caracterizan una cultura sobre la percepción del espectador, de manera que si prescindimos de esto nos encontramos con una teoría formalista en que la forma aparece divorciada de la cultura. Lo que queremos es comprender cómo el entorno de la cultura se proyecta en lo artístico y cómo nuestra percepción del mundo determina la aprehensión de las formas.

La idea de equiparar el valor expresivo del arte a una suerte de pulsión histórica fue ya analizada por Riegl, perteneciente a la teoría formalista, cuando decía que “*según son o sienten los hombres, tales formas construyen*”²³. La percepción temporal de las formas está afectada por los cambios del entorno cultural en que han surgido dichas formas donde subyace además la “voluntad artística” del artista materializada en el objeto estético según el contexto social y cultural.

²³ DELGADO-GAL, Álvaro. *La esencia del arte*. op. cit., p 98.

2.2. La poética del objeto y la estética de la materia

Toda obra es hija de su tiempo así como el artista creador y el sujeto receptor del objeto del arte. El arte es parte activa de la cultura que posibilita la innovación artística y la revolución cultural. El artista es producto de su época pero, como creador, también es capaz de construir nuevas formas y lenguajes, que no por ello son incompatibles con los hábitos visuales de su cultura. La participación del espectador es necesaria para que, como decía Arthur Danto, sea posible el tránsito de la idea de la obra de arte a su materialización como objeto estético según las épocas y tradiciones culturales, es decir, para convertir la obra en objeto estético aunque su reconocimiento desde el mundo del arte no sea indispensable para la existencia de la obra. En el contexto sociocultural humano se sitúa la teoría institucional del arte que explica el hecho artístico desde la óptica del mundo del arte y de la historia del hombre en base a la íntima relación entre individuo y cultura. Las creaciones escultóricas, más que como objetos, como formas, pueden comunicar algo sobre las maneras de mirar y dan a conocer los modos de percepción específicos desde su apariencia sensible.

La tradición filosófica de la estética nos ayuda a dar

una definición del arte que engloba la tradición artística y contemporánea. Sabemos que el arte clásico existe como ornamentación del modo de vida y que cambió de rumbo cuando la obra de arte existió por sí misma. Si retomamos las teorías de Kant, el primer filósofo moderno en dar autonomía de lo estético respecto a los fines prácticos, con el término de “satisfacción desinteresada”, observamos que si bien la estética “*no da absolutamente conocimiento alguno del objeto*”, existe un principio “a priori” trascendental para la estética, la “finalidad formal”, que convierte la teoría estética en parte integrante de un sistema filosófico. En ese intento de reconciliación entre las corrientes estéticas empíricas o sensualistas –la belleza, sentimiento de placer o “feeling” de Burke– y las intelectualistas –la belleza como conocimiento, como resultado de la profundidad intelectual de las cosas–, Kant estableció que la belleza era inmediata y anterior al concepto, una forma de sentir que no tenía nada que ver con el conocimiento.

El juicio determinante de conocimiento de la ciencia era ineficaz para la idea de belleza y la belleza no se podía constituir como objeto o fenómeno pues, de lo contrario, la estética sería una ciencia. Decir que algo era bello no era objeto de la ciencia sino motivo de reflexión de un juicio estético que requería dos facultades cognoscitivas en el hombre, la imaginación y el entendimiento. El objeto de conocimiento, pues, no eran las cosas-en-sí sino los fenómenos representados por “datos” y “a prioris” no verificables con el original dado que no se podían conocer sino pensar. El sujeto, elemento activo de conocimiento, incluía los objetos estéticos –representación de objetos o “a prioris”– en su ámbito cognoscitivo que no existían sin el sujeto, siendo lo bello no una cualidad del objeto sino una proyección subjetiva. La noción de la “finalidad formal” introducía la idea del fin como concepto de un objeto considerado como causa de su posibilidad que se oponía a la “finalidad externa”, útil o agradable como objeto de interés y que, a diferencia de lo bello, no era causa de placer estético. Esta teoría sería decisiva por su influencia en

los formalistas y constructivistas rusos de los años veinte en su defensa del acto perceptivo como fin en sí mismo.

Así, las obras de arte serían objetos o propiedades representacionales y expresivas que necesitaban ser interpretadas a partir de sus significados representacionales y expresivos por el receptor y generados por la experiencia perceptiva en el espectador. Se planteaba el problema de que si la intención del artista era inteligible, la interpretación derivada de la capacidad perceptiva por parte del espectador resultaba difícil de establecer. La obra de arte se valoraría no tanto en términos de agrado o desagrado –factores externos– si no en relación a factores subjetivos del sujeto receptor. Lebel, junto con Wolf Vostell, protagonista principal del happening europeo donde el objeto pasó a ser sustituido por el acontecimiento, se refería a la percepción como el “*problema clave del arte contemporáneo, pues la renovación e intensificación de la percepción ha llegado a ser cuestión más urgente del arte contemporáneo*”¹. Por otro lado, George Santayana definió la estética como la teoría de la percepción o de la sensibilidad estableciendo, en relación a la belleza, cómo “*el placer aparece separado de la percepción en el tiempo o está localizado en un órgano diferente, por lo cual se reconoce de inmediato como efecto, no como cualidad, del objeto*”². El placer quedaba definido no como la cualidad del objeto sino como el efecto que éste provocaba en el espectador. Sin embargo, para separar el placer de las demás sensaciones objetivadas como la belleza y distinguirla de los placeres no incorporados de este modo a la percepción de las cosas, el placer podría entenderse como una cualidad del objeto, recibiendo el nombre de belleza. De esta forma, la belleza se definía como el placer objetivado, como cualidad de una cosa y placer incorporado a la percepción de las cosas.

“El efecto estético de los objetos es siempre debido al valor emocional total de la conciencia en la que tales objetos existen [...]. A veces este valor puede ser inherente al proceso en que el objeto mismo es percibido; entonces tenemos belleza sensible y formal. Otras veces el valor puede ser debido a la incipiente

¹ Cfr. LEVEL. *El happening*. En: MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*: Antología de escritos y manifiestos. 5a. ed. corr. y aum. (1ª ed., 1986). Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1990. (Arte y Estética; 4). p. 198.

² SANTAYANA, George. (1863-1952) *El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética*. De la edición crítica coeditada por William C. Holzberger y Herman J. Saatkamp; introducción de Arthur C. Danto; traducción de Carmen García Trevijano. Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1999. (Filosofía y ensayo). p. 59. [Según Arthur Danto, teórico norteamericano de la filosofía actual del arte, George Santayana estuvo influenciado por Platón conjugando la idea de lo bello con la de lo bueno, los poetas y tratadistas ingleses del s. XVIII, como Shelley, Shaftesbury, y el oculto influjo de Schopenhauer. La estética se puso de moda, entonces, como disciplina filosófica, como “filosofía del arte” que consideraba la “belleza artística” como objetivo de la misma, excluyendo la “belleza de la naturaleza”. “El fin de la estética es la

perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: esto es, por tanto, la belleza". Así es como Baumgarten enunciaba el objetivo básico de la estética como ciencia del conocimiento sensitivo haciendo referencia a una belleza relativa, arbitraria, asociada a lo moderno frente a la belleza absoluta, clásica. Esta doble cara de la belleza fue también asumida por Diderot anticipando el carácter transitorio de la modernidad de Baudelaire. Junto a la belleza natural y esencial se situaba la belleza arbitraria; frente al signo natural ganaba importancia el signo artificial que fomentaba la autorreflexión concediendo especial importancia al acto creador y liberando la subjetividad de sus ataduras. En este contexto floreció la teoría de la sensibilidad durante el s. XIX de la mano de filósofos ingleses (Hume, Burke,...). La filosofía británica, que junto a la Ilustración artística, hicieron posible el nacimiento de la estética moderna, se preocupó por la psicología del arte, el aspecto creador y los efectos del arte sobre el espectador frente a las corrientes racionalistas. Según Hume, quien calificó la razón como "esclava de las pasiones", el conocimiento tenía su

formación de otras ideas que la percepción de este objeto evoca; en tal caso tenemos belleza de expresión", dice G. Santayana. Centrándonos en este último tipo de belleza, la belleza de expresión, interesante para nuestro discurso en relación al valor del espectador en la interpretación de la obra artística —ya que se refiere a la capacidad evocadora del objeto y no al valor inherente al proceso por el que el objeto se percibe—, la belleza de expresión que afecta a la capacidad apreciativa del hombre como tal no es una percepción de algo sino una emoción evocada derivada de la interpretación del objeto percibido. La belleza de expresión se refiere al objeto en cuanto a su capacidad evocadora, la imagen sugerida, la evocación que, junto al objeto perceptible, otorga a la obra cualidades estéticas. La belleza, concluye G. Santayana, "*transforma un objeto sin decir por qué*", de forma indescriptible e imposible de significar de manera que cualquier intento de definición es producto de una decisión temporal, variable en función de las cualidades físicas del objeto, percibidas por el sujeto histórico. En función de estas cualidades formales del objeto podemos hablar de estilos distintos y concepciones distintas de belleza sensible, diferente de la belleza de expresión, que es ahistórica, desvinculada de cualquier apreciación temporal³.

J. Kosuth (*El arte de lo indecible*, texto escrito con motivo de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de L. Wittgenstein) rescataba las teorías del filósofo para fundamentar su concepción del arte como "idea como idea" recurriendo a una cita de L. Wittgenstein para ilustrar el carácter tautológico del arte: "*En matemáticas y lógica, el proceso y el resultado son equivalentes*"⁴. Al margen de cualquier reflexión conceptual en torno a la definición del arte como idea, el análisis de J. Kosuth es útil en nuestro estudio en cuanto que establece una diferenciación entre la idea y la concepción —el por qué del arte— de la obra de arte materializada, el hecho artístico percibido, el cómo del arte. En base a esta diferenciación quizá podamos entender mejor la definición establecida de la belleza como el efecto estético o placer relativo a la percepción de las cosas sujeto

al “valor” emocional por el que existen los objetos estéticos derivado, bien de las ideas que la percepción evoca según la capacidad de interpretación del sujeto –belleza de expresión–, bien de la percepción del objeto estético –belleza sensible y formal– en base a la capacidad perceptiva del sujeto. Así, la comprensión del objeto por parte del espectador no sólo implica la percepción de las relaciones externas de la forma sino también la interpretación del individuo, la esfera subjetiva del conocimiento artístico, conocimiento no de las cosas–en–sí sino de su representación. La belleza, como defendía Kant, era una proyección subjetiva del objeto que no existía sin sujeto. El concepto o idea de la obra de arte sería, pues, en base a la “finalidad formal” kantiana, la causa de su posibilidad como objeto estético perceptible, y no de su finalidad externa relativa al gusto o a lo funcional. La interpretación de la evocación formal implicaría recorrer el proceso desde el origen, o bien determinar en ese origen una intención formativa, la idea de la obra de arte hasta su resolución final como objeto estético: *“El arte no es más que representación y formación de una materia, pero la materia se forma de acuerdo con su irrepetible modo de formar, que es la espiritualidad misma del artista hecha estilo”*⁵.

El objeto para existir debe dejarse disfrutar. El gusto, como sentimiento de placer ante la belleza supone la conversión de la estética en una doctrina del sujeto en cuanto que no es la propiedad del objeto la que estimula el gusto sino el propio sujeto. El objeto es bello porque gusta al hombre, no por su objetividad. Frente al valor objetivo del objeto, su uniformidad, hay otro aspecto subjetivo o relativo al sujeto que la percibe que es la belleza. Así pues, para J. Ortega y Gasset, el placer estético que la obra de arte provocaba en el espectador podía explicarse en clave psicológica en cuanto que atribuíamos al objeto artístico y volcábamos sobre él nuestra emotividad interna, viviendo en él, simpatizando: *“El goce estético es, por tanto, goce de sí mismo objetivado”*, acuña Lipps. *“Bello es lo que NOS place”*, lo que imposibilita la generalización de los juicios de gusto. Lo bello sería aquello que proporcionaba un sentimien-

origen en los sentidos. La investigación de los efectos psicológicos del arte y de la expresión estética en términos modernos siguió en su evolución caminos distintos: el análisis de las cualidades estéticas básicas (belleza, sublimidad,...), el estudio de la naturaleza y la justificación del juicio crítico o problema del gusto.]

³ ECO, Umberto. *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. 1ª ed. Barcelona [s.a.]: Destino, 2002. (Imago mundi; 4). p. 153. [Umberto Eco aplicó las características de la filosofía del arte al arte de tal forma que la actividad filosófica, al igual que la artística y en base a su naturaleza histórica, “no pretende nunca cristalizarse en un sistema válido de una vez para siempre”. Umberto Eco definía la belleza como “ese factor de organización formal que logramos obtener de las realidades que manejamos cada día”, y no de un universo celestial.]

⁴ ALONSO PUELLES, Andoni. *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*. Prólogo de Isidoro Reguera. 1ª ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 153.

⁵ Cfr. PAREYSON,

L. *Estetica-Teoría de la formatività*, 1960. En: ECO, Umberto. *La definición del arte*. op. cit., p. 214 [“Re-presentación” no debe utilizarse en el sentido de que una cosa se refiera a otra distinta. “Re-presentar” se puede definir como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de los acontecimientos al de las declaraciones, o viceversa.]

⁶ El juego es, en Schiller, una versión más concreta de la armonía kantiana entre imaginación y entendimiento. Sin la reflexión o esfuerzo intelectual que se sugiere de la obra, ésta no llega a su culminación siendo necesario participar y entrar en el “juego” que nos propone el artista, construyéndose la obra para luego volverse a construir en un proceso continuo: “*el arte es verdad por ser “siendo”*”. La obra “es” redundando en sí misma, sin aludir a referencias exteriores no remitiendo al significado sino representando el significado. Esta teoría actualiza el carácter autónomo y desinteresado del arte que ya anunciara Kant, decisivo en la modernidad, según el cual el receptor, a diferencia de épocas anteriores, completa la función de la obra de arte cuya unidad se

to de placer y el gusto juzgaría las cuestiones relativas al arte sin necesidad de abandonar lo relativo al sentimiento.

Las teorías estéticas de Kant fueron utilizadas primero por el poeta Schiller, eslabón entre Kant y el Idealismo romántico, quien entendió que lo simbólico no sólo remitía al significado sino que representaba el significado mismo, de forma que lo bello del arte remitía a algo que no estaba cuya representación suponía un crecimiento del ser. Schiller rechazaría el subjetivismo kantiano para proponer un principio objetivo para la estética, intentando buscar en los “objetos” principios del gusto, exponiendo una visión neokantiana del arte y la belleza como medio a través del cual la humanidad avanzaba desde un estadio sensible a otro racional. El poeta distinguió los impulsos básicos en el hombre promovidos por lo que él denominaba “impulso del juego” como forma viviente de la belleza del mundo que requería la combinación de necesidad y libertad⁶. El arte, que apelaba al impulso lúdico y a la liberación del yo superior del hombre del dominio de su naturaleza material, hacía humano al hombre y le daba un carácter social. De esta forma, Schiller fundamentaba la autonomía de la estética vinculando la belleza a la razón práctica y a lo manifestado en la apariencia: la “*belleza es libertad en la apariencia*”, lo que sería decisivo para la filosofía artística de la modernidad.

El hecho de que la belleza perteneciera al ámbito de la sensibilidad, del sentimiento y la inmediatez, no implicaba la debilidad de los argumentos críticos y estéticos, con lo que podía hablarse de una estetización de la teoría del conocimiento empirista mediante la teoría del asociacionismo, según la cual era la imaginación la que hacía posible la asociación de ideas y justificaba el placer causado por el arte, conformando así nuestro conocimiento del gusto. La imaginación, capacidad intermedia entre el entendimiento y la sensibilidad, universalizaba el gusto⁷. Para Jacques Maquet la forma visual del objeto –contorno, color, textura– era lo estéticamente significativo. El aspecto visual del objeto era lo que verdaderamente estimulaba y mantenía la

actitud contemplativa del observador pasando a segundo término la representación, el contenido y virtuosismo técnico y material. Según Harold Osborne en la experiencia estética contemplativa la dualidad del observador y del objeto artístico se perdía y se volvían uno: “*no somos completamente conscientes de nosotros mismos como personas sentadas en una sala de conciertos o que permanecen delante de un lienzo en una galería de pintura... nos identificamos con el objeto estético porque nuestra atención es cautivada y mantenida*”⁸. Por otro lado, J. Maquet encontraba en la contemplación estética una actitud en el espectador pasiva (no activa), no cognitiva (no analítica), ni afectiva (desinteresada) por parte del espectador y unas formas visibles que delimitaban la percepción en el objeto. Centrándonos en el poder evocador de la “ruina” que nos conducía a la reflexión acerca de la experiencia estética frente al objeto del arte, en los parques de principios del s. XVIII se construyeron pabellones deliberadamente ruinosos que servían como “Templos de contemplación” (“Hermitages”) para monjes sin hogar. En esta época, Joseph Addison (*Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”, 1712*) ya advirtió que la imaginación iba pareja al entendimiento y que a mayor conocimiento, mayor imaginación. “Imaginar” (como algo opuesto a “hacer imágenes”) es proyectar, exteriorizar las ideas sobre la naturaleza de las cosas que vemos; en palabras de Mel Bochner (1970): “*reproduce lo que inicialmente carece de producto*”⁹. Hay hombres cultivados que “no ven” las formas y otros poco cultivados cuya mirada o visión artística supera con creces la de aquellos. Una elevada dosis de imaginación hace más ágil el mecanismo de la re-presentación, entendiendo re-presentación como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de las declaraciones al de los acontecimientos o hechos. Los artistas indagaron las claves perceptivas e interpretativas del objeto artístico desplazando la preocupación formal del arte clásico por el énfasis de lo procesual y del discurso. Para J. Addison y los románticos, la naturaleza como fuente de inspiración y no de imitación posibilitaba la percepción sensorial que trabajaba con la imaginación transformando

realiza gracias al papel que juega el espectador como “co-jugador” junto al artista. La obra de arte, como si de un juego o fiesta se tratara, no está determinada por la duración de su extensión en el tiempo sino que posee su propio tiempo en cuanto que es un “organismo vivo”, término kantiano que justificaba la “finalidad sin fin”.

⁷ En relación a la definición de la imaginación como suma de entendimiento y sensibilidad, cabría destacar la influencia de las condiciones sociales en los juicios de gusto siendo difícil separar las capacidades innatas y las adquiridas culturalmente por el sujeto en la valoración de los juicios de gusto. Según las condiciones sociales que hacen posible la experiencia estética y en base a los estudios realizados por P. Bordieu y su equipo de investigación acerca de la frecuentación de los museos, como conclusiones finales se establece que “*lo que agrada es aquello cuyo concepto se posee, o, más exactamente, que únicamente aquello cuyo concepto se posee puede agradar; que, en consecuencia, el placer estético en su forma culta presupone el aprendizaje y, en este caso particular, el aprendizaje por medio*”.

del hábito y el ejercicio, de manera que, producto artificial del arte y del artificio, tal placer que se vive o se cree vivir como natural es, en realidad, un placer cultivado” (Pierre Bordieu; y Alan Darricourt. *El amor al arte*, 2003. p. 173). En lugar de otorgar a la obra de arte la capacidad de sensibilidad estética en el individuo, las habilidades heredadas son el fruto de una educación cultural al considerar como virtudes innatas la aptitudes que sólo unos privilegiados de una determinada clase social pueden alcanzar.

⁸ Cfr. OSBORNE, Osborne. *Art of Appreciation*. En: MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Traducción de Javier García Bresó. Madrid: Celeste, DL 1999. (Celeste-Universidad). p. 77.

⁹ LIPPARD, Lucy. *Seis años...* op. cit., p. 19.

¹⁰ El pensamiento hegeliano promovía “la disolución”, y el “después del arte”; cuando el artista tomó conciencia de que no podía cristalizar el infinito, el absoluto, el arte moría “como forma suprema del espíritu”, decía Hegel, por exceso de conciencia. En relación a las teorías hegelianas

lo observado. Las aportaciones de J. Addison serían decisivas en el campo de la estética al propugnar la imaginación como fuente de la actividad creadora, y los conceptos de lo bello, sublime y pintoresco como “placeres de la imaginación”, es decir, aquellos que ofrecían los objetos visibles y provocaban un placer primario o aquellos que sin estar presentes eran recordados a través de la representación pictórica o escultórica generando un placer secundario. La imaginación se satisfacía con la belleza y otro tipo de cualidad que proporcionaba el placer de lo sublime y pintoresco.

Si bien las filosofías trágicas de la historia (Hegel o Marx) consideraron el arte romántico como síntesis y equilibrio del medio y la idea¹⁰, y el “idealismo absoluto” de Schiller entendía que lo absoluto quedaba revelado mediante el arte, el pensamiento idealista alemán estético del s. XIX de la escuela de Francfort (Horkheimer, Adorno y Benjamin) se articulaba no desde una moral abstracta o ideal, sino desde la perspectiva de la sociedad e historia apoyando una estética crítica no considerada en sí misma sino en razón de su función histórica y social que distinguía el arte auténtico del arte mercantilizado, situándose en la estela de una tradición que arrancaba desde Hegel y Marx. Los idealistas concedieron al arte un papel central en las filosofías de la historia en denuncia contra la negatividad y la alienación, una línea estética sobre una filosofía de la historia cuyo tema central era la función del arte en el proceso histórico.

A finales del s. XIX el vitalismo estético entendió lo bello como algo que no sólo afectaba a la vista y al oído sino a todas las experiencias, gestos... de la vida. Los ámbitos de la vida que se introducían en lo artístico se referían a aquellos que el ser humano necesitaba para vivir. Dado que el arte era necesario para vivir, como decía Oscar Wilde, parecía lógico que el arte atrajera hacia sí otras esferas vitales del hombre. Tras el descrédito de la estética filosófica trágica hegeliana, la oleada positivista de la segunda mitad del s. XIX que desplaza a Hegel supuso la exclusión del papel del receptor, que Walter Benjamin, entre otros, rescataría

en plena decadencia del carácter receptivo. La figura de W. Benjamin, junto a Paul Valéry o Jean-Paul Sartre, emergería como precursor de la estética de la recepción hasta la década de los sesenta. Para P. Valéry la obra no era sino en acto de recepción pues de lo contrario aquella no sería más que objeto, artefacto, y en su insustituibilidad y unicidad como alusión mística, la obra constituiría para W. Benjamín el “aura de la obra de arte”. Después de la muerte del arte se inauguraría el “arte de la reflexión”, de la autorreflexión respecto a los medios expresivos y actividad creadora y “el eclecticismo”, la libertad del artista frente a los contenidos y formas del mundo histórico según la concepción de la historia como disponibilidad subjetiva. El papel de W. Benjamín sería fundamental para las vanguardias y la relación del arte con las nuevas tecnologías nacidas con la sociedad industrializada, de ahí su reconocido protagonismo en el llamado “giro lingüístico” en la estética del s. XX.

W. Benjamin, consciente del impacto que los nuevos avances sociales y políticos estaban teniendo sobre el arte, elaboró frente a esto y junto a Adorno una crítica a la industria cultural configurando así la llamada “estética negativa”¹¹. Las teorías desarrolladas por los francfortianos alumbraron uno de los fenómenos más acuciantes del s. XX: las relaciones del arte con un público cada vez más amplio y su conversión en mercancía, en objeto de producción y consumo, intentando preservar el arte auténtico frente a la industria cultural imperante. El progreso de la técnica en la modernidad conllevaba el empobrecimiento de los individuos y la crisis en el arte como lenguaje revelador de la verdad. La alienación del hombre derivaba de la capacidad del hombre de liberarse de una sociedad que, desde la filosofía trágica de la historia, estaba deshumanizada. El “aura” de la obra de arte, su valor cultural y ritual, catárquico y purificador, se desconfiguraba y se “atrofiaba” perdiendo su carácter sagrado para convertirse en fenómeno cultural disolviéndose en la agitación de la industria cultural. Si en Platón el placer de la belleza estuvo ligado al placer estético, en el s. XX la estética ne-

acerca de la “muerte del arte”, Hans-Georg Gadamer apostaría por el porvenir, rompiendo con Hegel en el sentido de que no aprobaba la existencia de momentos históricos, y que el arte era siempre el mismo. Por otro lado, la belleza como apariencia sensible de la idea, según Hegel, parecía debilitarse a juicio de H. Gadamer ya que no se trataba de que la obra representara algo sino que tuviera algo que decir, que exigiera un trabajo de construcción remitiéndonos al carácter creador de la comunidad del arte. El arte, el artista, la función del arte y los mecanismos de producción de la cultura artística aparecían como piezas ligadas a los comportamientos sociales. El primer tercio del s. XX presentaría el desarrollo del fenómeno de la comunicación de las masas, y especialmente el de la comunicación social. En este contexto era de esperar los consecuentes cambios en materia artística que evidenciaban las relaciones entre arte y sociedad siendo necesario saber donde estaba el origen del cambio, si en el arte o en la sociedad.

¹¹ El arte mercantilizado florecía en lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer llamaban “industria

cultural” como forma de dominación al servicio de la aniquilación de la subjetividad; *“la maldición del progreso imparables es la imparables regresión”*, afirmaba M. Horkheimer, *“toda unificación es un engaño”*. El dominio universal sobre la naturaleza se tornaba contra el sujeto pensante volviéndose pensamiento ilusorio siempre que renegaba del distanciamiento realidad-pensamiento y objetivación. La crítica de M. Horkheimer y T. Adorno a la razón no parte desde el punto de vista irracional, sino al contrario, se reivindica el placer, el deseo, la pasión, la imaginación que anuncian la etapa romántica. Frente a la doctrina ilustrada kantiana, los románticos conciben el arte como expresión de las emociones personales del artista, dotando al arte de un nuevo enfoque cognoscitivo en cuanto que la imaginación era captadora de la verdad. Los románticos encabezaron la transición de “la estética ilustrada del gusto” y la preferencia kantiana por la “naturaleza” frente a la “cultura” o el artificio hacia una “estética romántica del genio” y la filosofía del arte a partir de lo cual Remo Bodei (*La razón de las pasiones*, 1994) analizaría el carácter positivo de las pasiones, sombras de la

gativa imperante desvinculaba estos dos placeres conduciendo inevitablemente a la crisis del concepto de belleza. El arte, como reino del sentimiento, ya no era una realidad inmutable sino que comprendía tantas realidades como puntos de vista, de forma que para J. Ortega y Gasset no habría forma de definir lo bello. La belleza no se presentaba como una cualidad del objeto o una reacción del sujeto sino como la relación del objeto con el sujeto. La cuestión estaba en saber qué cualidades tenía el objeto artístico para que el espectador se sintiera poseedor de ese poder vital triunfante que caracterizaba el momento de goce estético que quizá se encontraba en el objeto, donde se proyectaba nuestra intimidad ya que el significado de la obra no residía en el objeto sino en la relación del objeto con el sujeto.

Consciente de la confusión que existía entre el arte y la estética, J. Kosuth definió la estética como aquella que trataba de las opiniones subjetivas derivadas de la percepción general del mundo, es decir, de la manera como reaccionábamos a nuestras percepciones en términos de experiencia. La confusión, según él, procedía de la filosofía que al tratar de la belleza y del gusto –preferencias subjetivas– estaba obligada a definirse sobre el arte, lo que devenía en la idea equivocada de que existía una relación conceptual entre el arte y la estética. Y es que la estética podía tratar “cualquier cosa” del mundo, dice J. Kosuth, a la que los humanos fuéramos sensibles y capaces de percibir, lo cual no determinaba su existencia como arte. Los objetos del mundo y los artísticos serían igualmente aptos para la consideración estética, aunque no para la artística a la que sólo pertenecían los segundos. Este planteamiento generaría una “desestetización de lo estético” fruto de la incorporación de aspectos antes ajenos a lo artístico, incluidos los antropológicos o sociológicos, de forma que como dijo Greenberg, llegaría un momento en que se consideraría a la vía láctea como obra de arte.

Ante el hecho de que las personas “inteligentes y sensibles” tuvieran experiencias en campos no artísticos

pero similares a las que el arte proporcionaba, y con la intención de evitar la separación cada vez mayor entre las ideas y el material, J. Kosuth comenzó a interesarse por la idea en sí –“arte puro” o universal, abstracción de lo abstracto, el significado– más que por el material, es decir, la “información” de la idea, el significante. En base a esto J. Kosuth elaboró su teoría sobre el “arte como idea como idea” –arte como definición del arte– concibiendo la obra como algo inmaterial no relacionado con el objeto precioso ni con funciones decorativas. Así, el carácter único del arte se situaba en su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos, o de que cumpliera un servicio como distracción, experiencia visual o decoración. De esta manera, guardando ciertas similitudes con las matemáticas y la lógica, el arte se diferenciaría de éstas en su ausencia de utilidad con el único objetivo de “el arte por el arte” como una forma de llegar al vacío del pensamiento contemporáneo o como forma de filosofía en el futuro. “*El arte*, escribe René Huyghe, *nunca ha sido tan importante, tan obsesivo, como en nuestra época; nunca ha estado tan difundido, no ha sido tan apreciado, pero tampoco tan analizado y tan explicado. Se beneficia (y antes que nada la pintura) del papel primordial que las imágenes han adquirido en nuestra civilización*”¹².

Mientras que en las obras naturalistas la elección del medio de representación determinaba el tipo de comprensión de la obra más centrado en la realidad externa, en el significante percibido, en las intervenciones antinaturalistas el medio acabaría entonces por relativizarse en función de esa categoría retórica de la significación vinculada al carácter expresivo de la obra, al significado evocado, poseyendo, así, las obras expresionistas la expresividad de lo más íntimo de su creador que manifestaba su vida en formas artísticas¹³. El arte, mediador entre el hombre y el mundo, hacía posible que un objeto artístico fuera susceptible de evocación a través de la imaginación del observador que participaba en el proceso de interpretación de la obra.

Cuando desde el dadaísmo y el cubismo la vida se

razón y cómplices de la pasión.

¹² BOURDIEU, Pierre; y Alain DARBEL. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Traducción de Jordi Terré. Barcelona [etc.]: Paidós, DL 2003. (Paidós Estética; 33). p. 20.

¹³ CIRLOT, Lourdes (ed.). *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1993. (Colección Labor. Nueva Serie; 30) [El fauvismo supuso un carácter innovador en cuanto a representación de sensaciones o vivencias a través del vigor cromático independizando el color con respecto a la forma en contra del arte imitativo e imponiendo de manera instintiva la cualidad expresiva de los colores. La expresividad inherente al yo interior fue el sello inconfundible del expresionismo con el uso de un lenguaje agresivo de líneas quebradas y ángulos agudos con la influencia del arte primitivo por su carácter esquemático y simplicidad compositiva. El ideal artístico expresionista encontraría su sustrato moral en la aspiración naturalista de apropiarse de todo objeto, burlándose de la belleza ideal en la deformación antiidealista].

integra en el arte, todo gesto personal, hábito, etc. puede ser aprehendido estéticamente de forma que según los parámetros conceptuales y la afirmación de que “*todos y cada uno de nosotros podemos hacer arte*”, el arte facilita el vivir estéticamente. A partir de entonces, ámbitos ajenos al arte como el sociológico, político, psicológico, etc. se introducen en lo artístico comenzando incluso la misma percepción del espectador a ser motivo de reflexión artística, y el sujeto a ser objeto del arte siendo “*el espectador, y no la vida lo que el arte realmente refleja*”. El arte, como decía Fernando Pessoa, no puede crear vida, porque es producto del pensamiento y no de la naturaleza, de manera que al imitar a la naturaleza el arte busca “la forma” de dar vida, no copiándola, sino imitando sus procesos, alcanzando las características de un ser natural.

La idea de la perfección se origina, para F. Pessoa, en la contemplación de la materia –y no en la Idea de Platón–, y en la perfección que la Naturaleza pone en los seres siendo, por un lado, la interpretación de la naturaleza en el arte tanto más perfecta en la medida en que consigue hacer olvidar el objeto interpretado y, por otro, la contemplación un elemento necesario para la interpretación artística que busca la perfección. Si en la contemplación, y no en la idea, es donde el arte persigue la interpretación de la naturaleza podemos decir que si el arte se produce durante la contemplación, el arte no busca la reproducción, sino la interpretación de la realidad entendiendo por naturaleza todo, desde nuestros íntimos pensamientos hasta los árboles y las piedras. Según F. Pessoa, el arte se sitúa en el mundo de la sensación visual en cuanto que la obra de arte obedece a su condición necesaria de existencia en el mundo real, su objetivación: “*La obra de arte consiste, fundamentalmente, en una interpretación objetivada de una impresión subjetiva*”. A través de la contemplación el sujeto, busca la comprensión de la obra que no equivale a reconocer sus relaciones orgánicas sino a interpretarlas a partir de sus referencias físicas. Marcel Duchamp distinguió la postura “antirretiniana” de la “materia gris” –opuesta a todo tipo de preocupación por

el “lenguaje visual” y abierta a cuestiones “conceptuales” del mundo de las ideas—, de la del mundo de la sensación visual o retiniana¹⁴, lo que se traducía en la idea de que el objeto artístico no era interpretado como tal hasta que no se comprendía: “*no se ve una cosa hasta que se ha entendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace la existencia*”, decía Oscar Wilde.

En el arte contemporáneo los dos aspectos más importantes, según Umberto Eco, serán la estética de la materia donde el arte contemporáneo encuentra no sólo el cuerpo de su obra sino también el objeto del discurso estético, y la poética del objeto encontrado, la capacidad de interpretación humana. La existencia de las formas resulta imprescindible según la concepción del arte como objetivación, como reducción de la idea a la categoría del objeto al igual que el espectador, que ocuparía un lugar primordial como material de la obra (arte corporal, arte povera, arte activista) en cuanto a su capacidad interpretativa como sujeto perceptor (arte de la tierra). Sin el objeto y sin el cuerpo del espectador, el arte como interpretación objetiva de una impresión subjetiva, quedaba imposibilitado. “*El valor esencial del arte consiste en que es el indicio del tránsito del hombre en el mundo, el resumen de su experiencia emotiva de él; y como el hombre vive más realmente en la tierra por la emoción y por el pensamiento que la emoción provoca, su verdadera experiencia la registra en los anales de sus emociones y no en la crónica de su pensamiento científico o en las historias de sus regentes o dueños*”¹⁵.

Si ya la fenomenología de la percepción establecía que el mundo “está ahí” ya antes de la reflexión, parece lógico pensar que, si el arte es un modo de expresión humano, su razón de ser resida primeramente en el mundo real de las sensibilidades. Según Maurice Merleau-Ponty, la cosa aparece con plena claridad frente al individuo, que no tiene jamás la experiencia de sus propias percepciones si no es manejando su propio cuerpo, operación que se le escapa en gran medida. Así, si el análisis reflexivo del mundo, el cojito es, a la vez, “indubitable” y “opaco”, “*la luz nos viene ple-*

¹⁴ KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1997. (Metrópolis). p. 121

¹⁵ PESSOA, Fernando. *Sobre literatura y arte*. Madrid [s.a.]: Alianza, DL 1985. (Alianza tres; 157). p. 270

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975. p. 317

¹⁷ Nuestra historia espacial nos ha dado un lenguaje dado con el que mirar que determina nuestra forma de ver. Así, en la historia del arte la perspectiva en la pintura propuso al espectador como único en el mundo. Después, la cámara desmontó la teoría centrista del espectador y cambió el modo de ver de los hombres. Los juegos de ilusión de las imágenes bidimensionales desde el Renacimiento hasta el Barroco pretenderían un engaño visual para después dar un salto a la cuarta dimensión que abriría el espacio realista a lo imaginario. John Berger explicaba que si inicialmente los cuadros eran parte integrante del edificio al que iban destinado -constituyendo la memoria del edificio-, el uso de la cámara para la reproducción de los cuadros acabaría con el significado único de la imagen: “En otro tiempo la unidad de todo cuadro formaba parte de la unidad del lugar en que residía [...]. La cámara, al reproducir una pintura, destruye la unidad de sus imágenes. Y su significación se multiplica y se

namamente del mundo, de la cosa, y recae sobre nuestra percepción del mundo”¹⁶, dice M. Merleau-Ponty, para quien la percepción remite a “*la proposición de un mundo y de un sistema de la experiencia*” en donde el cuerpo del observador y los fenómenos están íntimamente relacionados. En el espectador se concentra la capacidad del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptivamente el entorno y concebir cognitivamente su posición en el mundo externo. El modo en el que el sujeto observa la naturaleza se determina en el momento en que miramos, según el contexto cultural, social e ideológico que forma parte de nosotros¹⁷. El espectador, al tiempo que mira las cosas, interactúa con ellas hasta el punto de cambiar la condición física de las mismas porque no observa sólo la cosa, sino ésta en relación a él llegando a ser parte del objeto. Así, lo que uno percibe no es lo que está ahí sino que viene alterado por unos esquemas previos existentes en el cerebro y en la experiencia pasada; “*tal como eres, así ves*”, dice Ralph Waldo Emerson. Aprehendemos el mundo en calidad de espectadores con memoria y en busca de nuevas vivencias: “*No viajamos en busca de aventuras, ni de compañía, sino para ver con nuestros ojos..., e incluso en mi propia tierra, las cosas que menos me han defraudado son aquellas que he aprendido como espectador*”¹⁸.

Asistimos, pues, a un cambio de la concepción artística centrada exclusivamente en la producción formal hacia el reconocimiento de capacidad de sugerencia del objeto que implica una separación entre la vertiente reflexiva y la vertiente plástica de forma que el espectador que interpreta la obra es el que tiene la última palabra. La percepción y la representación cabalgarían unidas de manera que la historia de la percepción, a través de la representación artística, ayudaría a clarificar la relación entre el mundo de las ideas y el universo de las formas estéticas siendo la función del espectador no neutral en la contemplación de la obra sino comprometido directamente con la misma como integrante necesario en la constitución del objeto estético. Las características espacio temporales y la mirada del receptor determinarían la percepción fenomenológica

y la interpretación de la obra desde finales de los sesenta y principios de los setenta. Las intervenciones de artistas como Jan Dibbets (Weert, 1941) explorarían la representación y la fenomenología de la percepción encontrando en la imagen una forma de inteligencia humana y en la percepción una forma de conocimiento y apropiación de lo real. Los trabajos de J. Dibbets basados en juegos de perspectivas redefinían su configuración formal a medida que variaba el punto de vista del observador, de forma que la realidad aparente manipulada con perspectivas artificiales y la realidad percibida por el espectador no se correspondían. Estas correcciones perspectivas demostraban que el significado de las obras de arte no residía en la apariencia del objeto –modo de representación– sino en relación al contexto en que se presentaba, donde se situaba el espectador desde una perspectiva concreta que determinaba la apariencia del objeto y el entorno. Las pinturas minimalistas de J. Dibbets como “Corrected Perspective” (“Perspectiva Corregida”, 1969) realizada en la pared del estudio de Ámsterdam, jugaban con la percepción del objeto que variaba en función del espacio en perspectiva trasladando después, a partir de las formas geométricas experimentadas en lugares cerrados, el objeto de análisis al “site” tal y como se documentó la exposición de “Earth Art”, Nueva York, 1969. La traspolación de sus pinturas a espacios exteriores perseguía una confrontación entre el espacio natural, la visión humana y los medios de representación, particularmente la perspectiva, sobre la que el artista quería dar una visión no preconcebida y ahistórica¹⁹.

La forma de una obra de arte estaba mucho menos determinada de lo que parecía. Tampoco se podía decir de dos sujetos cuyas percepciones de un objeto eran distintas habían percibido distintos objetos, sino que lo habían hecho de diferente manera siendo ambas congruentes con la realidad. El lenguaje de la percepción no tenía límites precisos y la existencia del contexto cognitivo nos permitía vincular el carácter subjetivo de las percepciones a procesos que eran independientes de la dicotomía ilusión/realidad:

fragmenta en numerosas imágenes” (John Berger, 1974, p. 26). La experiencia espacial resultaba entonces íntimamente ligada con la actividad humana, es decir, con lo que el hombre sabe y con lo que su cultura le ha impuesto.]

¹⁸ KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. op. cit., p. 16.



Jan Dibbets. “Perspective Correction. Square with Two Diagonals”, 1968 (*Corrección de Perspectiva. Cuadrado con dos diagonales*)

¹⁹ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit., p. 193.

²⁰ DELGADO-GAL, Álvaro. *La esencia del arte*. op. cit., p 84.

²¹ *Ibid.*, p 132.

²² La “teoría sobre la percepción espacial” del gestaltista Gibson de finales del s. XIX que establecía la distinción entre el campo visual y el mundo visual según lo cual la percepción dependía de la memoria o de la estimulación anterior, le llevó a identificar 13 variedades de “cambios sensorios” de la perspectiva, claves como estímulos para la percepción del espacio y divididas en cuatro clases: perspectiva de posición, de paralaje, independiente de la posición o movimiento del observador, y de profundidad de contorno. Gibson también destacó el papel del tacto en la percepción del espacio (“teoría motriz de la conducta espacial”) basada en la sensibilidad al movimiento a partir de los receptores en tres fuentes diferentes que formaban la cinestesis visual y que producían impresión de movimiento: las articulaciones (músculos, tendones), tacto y retina. Según los estudios de Piaget y Wallon, la adquisición de la percepción espacial se producía por etapas ya que la

percibíamos la realidad objetiva selectivamente conforme a descripciones parciales del objeto no universales. La obra de arte no era fácil de percibir ya que nos revelaba su forma (color, líneas...) con respecto a la esfera de lo simbólico alejada de lo específicamente plástico. El buen espectador sería aquel que, situándose en el marco cognitivo adecuado, emprendía una aventura algo más que visual. La forma apelaba a la experiencia extravisual para completarse a sí misma con la ayuda del observador avezado que hacía posible la expresión artística como acto intercomunicativo liberando al objeto de su autoría original y del análisis conceptual apareciendo desnudo ante la mirada del espectador. “*Ver no es sólo un acto fisiológico, sino mental*”²⁰, decía A. Delgado-Gal, de forma que el reflejo del alma más auténtico es aquel que no es consciente de sí mismo: “*ese ojo que tú ves/ no es ojo porque lo veas/ es ojo porque te ve*”.

En relación al sujeto que contempla la obra artística cabría plantearse por qué el hombre se conmueve frente a ella. Según Wölfflin, “*somos sensibles a la forma porque estamos codificados para contestar selectivamente a la forma*”²¹. Así, nuestras preferencias hacia la forma estarían enraizadas en nuestra psique y emotividad, y la percepción como forma de conocimiento abarcaría desde la estética de la visibilidad hasta la teoría de la formatividad y la fenomenología estando la experiencia espacial y la experiencia humana íntimamente relacionadas. Por otro lado, resulta incuestionable que el hombre necesita tener conocimiento de las referencias espaciales para su correcto funcionamiento y desarrollo vital de manera que frente a la falta de conciencia espacial, el hombre sufre alteraciones en su capacidad de orientación y de percepción. Edward T. Hall (*Arte, espacio y experiencia humana*) describió la experiencia espacial como una necesidad vital en el hombre: “*Se ha comprobado que cuando se despoja a un sujeto de su experiencia espacial, sufre alucinaciones o cae en un profundo sueño (dependiendo de si mantiene su equilibrio exterior o interiormente)*”²². De los espeluznantes relatos de las víctimas de secuestro y largos calvarios en espacios inhumanos de reducidas di-

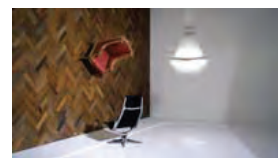
mentaciones en plena oscuridad se extrae la conclusión de que la pérdida de referencias espaciales deja importantes secuelas físicas y psíquicas, rostros desorientados e incapacidad para comunicarse. Si focalizamos nuestra atención en la alteración de la percepción de estos casos, deducimos que la pérdida de la falta de referencia espacial provocada por la ausencia de percepción visual genera alteraciones internas en el individuo de tipo psicomotriz y físico así como en su capacidades sociales. Desde la investigación artística la instalación “Ich Liebe Dich” en 1983 del artista Stephan Huber que formaba parte de la exposición “München Aktuell” y representaba un lugar cuyas referencias espaciales estaban truncadas, actuando el suelo como techo y una de las paredes laterales como suelo aportaba luz al respecto de la relación hombre–espacio. La falta

intuición del espacio no sería una cualidad innata en el hombre, que comprendía desde la dimensión del espacio basada en impresiones visuales intuitivas, no euclidianas y topológicas que no van ligadas a una percepción de los objetos (espacio sensoriomotor-topológico), la noción del objeto realista y objetivo donde el niño -a la edad de dos años- pasa de las sensaciones inmediatas al mundo de las relaciones (espacio proyectivo), y finalmente la noción del espacio relacional como aquel que transciende los postulados euclidianos.



James Turrell, 1968-1969, en Newport Harbor Art Museum, California.

de referencias espaciales habituales provocaba la desorientación del espectador en el interior del ambiente donde el desorden visual de las referencias espaciales convertía la escena en un lugar ficticio y molesto para el observador. La “borrachera” visual de la construcción ilógica anestesiaba en el sujeto cualquier posibilidad de apropiación del espacio invirtiendo el sentido de pertenencia y posesión del mismo hacia lo puramente experimental. En el espacio recreado artificialmente esa cualidad racional e inheren-



Stephan Huber, “Ich Liebe dich”, 1983

te al hombre de sentido de la propiedad perdía su valor real porque la “representación” simulada se ajustaba a otros parámetros distintos a la lógica relativos al inconsciente.

Artistas como Vito Acconci (Nueva York, 1940) indagaron las reacciones que experimentaba el cuerpo humano en espacios aislados de habitaciones incomunicadas, ambientes intensificadores de las relaciones del individuo consigo mismo. Por otro lado, el ambientalista James Turrell (Los Ángeles, California, 1943) ilustraba el vínculo entre el ser humano y el espacio exterior encontrando en la fenomenología de la percepción una forma de conocimiento del mundo llegando a la conclusión de que la percepción humana no proporcionaba una información concreta sobre su naturaleza física, tal como demostró en su obra titulada “Skyspace I”. En las habitaciones cerradas y claustrofóbicas de J. Turrell la experiencia perceptiva del sujeto sometido a los efectos de luz y oscuridad cegaban la visión del espectador y las barreras arquitectónicas se disolvían de forma que uno tenía la sensación de estar inmerso en la oscuridad cósmica desafiando la percepción habitual. Como en la estética oriental, la penumbra era constitutiva de la creación y sin objetos e imágenes para percibir, ante la pregunta: “¿*qué es lo que miras?*”, contesta J. Turrell: “*Te miras a ti mirando*”. Desde el minimalismo, el arte ha necesitado dinamizar la capacidad contemplativa e interpretativa del espectador, ahora convertido en objeto del arte, haciendo de la obra de arte una intención reflexiva y activa sobre el medio ante la amenaza, en el contexto de la sociedad postindustrial, de agotar la capacidad interpretativa y perceptiva del sujeto y representativa del objeto. Fruto de esa reflexión sobre el medio se ha hecho necesaria la inclusión del espectador como objeto artístico estando en juego su capacidad de interpretación y de expresión, o lo que es lo mismo, el mismo Arte como reflejo del ser humano y del mundo.

La investigación artística de J. Turrell basada en la teoría fenomenológica demostraba que el sujeto extraía el conocimiento del mundo de forma subjetiva. Así, la per-

cepción que el ser humano tenía de la realidad transcendía la barrera entre la realidad mental y física: “*las cosas (nosotros mismos) son en sí sustancia mental (o bien prepsíquica, o bien psíquica) por más que el observador desde fuera parezca material*”, dice Clifford. En este sentido, las referencias espaciales estarían determinadas por la experiencia del observador. Para ilustrar este hecho, James Turrell se remitía a una experiencia que sufrió cuando estuvo prisionero y que relató en una declaración pública con motivo de la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam: “[...] *Con el fin de evitar una sensación de claustrofobia o el rigor del castigo, la mente fabrica un espacio mayor y eso no tarda mucho en ocurrir*”²³. Para sobrellevar situaciones dolorosas el sujeto imagina espacios ideales donde habitar mentalmente. Este fue el mecanismo psicológico de supervivencia que espontáneamente surgió entre los prisioneros del Holocausto nazi hacinados en los vagones, que habían servido para el transporte de ganado, que les conducían en un largo viaje hacia una muerte segura en los campos de concentración. Félix de Azúa (*Diccionario de las artes*, 2002) describía cómo en estos trayectos las víctimas del genocidio judío elegían a una persona en cada vagón, un oteador, en base a sus capacidades narrativas para ser buen contador de historias que invitaran a la ensoñación más que a la descripción objetiva de lo que sus ojos vieran una vez eran alzados por sus compañeros hasta el respiradero para relatar los hechos que acontecían en el mundo exterior. A partir de estas teorías, los prisioneros que apenas tenían espacio para respirar, viendo cómo sus compañeros iban pereciendo en pie durante el trayecto porque no había sitio suficiente como para dejarlos yacer en el suelo, imaginaban la otra realidad, aquella que les había sido arrebatada y que ahora escuchaban en boca del oteador. Bajo mínimas previsiones de supervivencia la única salida era imaginar una realidad paralela como evasión mental de la situación de tortura que padecían imaginando esa otra realidad más amable que los vigías describían. La mente era el único recurso que los presos tenían, coartada toda capacidad de movimiento y de libertad. El relato de los

²³ CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa) [s.a.]: Nerea, DL 2002. (Arte hoy; 14). p. 59 [La Fenomenología entiende el espacio físico supereditado a los fenómenos y a la configuración mental que de él hacemos. Según M. Marleau-Ponty, uno de los principales defensores de esta teoría, la realidad es una extensión del sujeto, de la misma forma que para un ciego el bastón deja de ser un objeto para convertirse en apéndice de su mano. Las intervenciones realizadas por el ambientalista James Turrell jugaban con las propiedades de la luz alterando las dimensiones de los espacios percibidos taladrando, por ejm., los muros de su casa en Santa Mónica, California, de forma que los rayos luminicos incidían en el interior del espacio estableciendo un diálogo entre dentro y fuera, o creando ambientes mágicos donde intervenía la luz solar y lunar en el cráter apagado de un volcán del desierto de Painted, Arizona, proyecto aún sin terminar. Estas prácticas eran en definitiva una intención de hacer del arte una experiencia estética contemplativa, y del objeto una forma estéticamente significativa.]

otadores le sirvió a Félix de Azúa para definir el papel de los artistas como descriptores de la “otra” dimensión extrarreal de la que no se podía comprobar su existencia física que identifica los niveles de la representación con lo representado; o lo que es lo mismo, que implicaba el acercamiento del arte a la vida como punto de enlace entre dos mundos, el de los muertos y el de los vivos. La identidad de la vivencia del mundo con la conciencia del yo acababa con el ilusionismo de la representación artística cuando se recurría al uso de objetos cotidianos extraídos del mundo real capaces de evocar en el espectador realidades más allá de su apariencia física que provocaban reacciones emotivas en el sujeto. La verosimilitud de la realidad descrita por los vigías no estribaba en que lo descrito fuera o no cierto sino en que hiciera olvidar a las víctimas su dolor ofreciéndoles otra realidad paralela más amable.

La realidad que “vemos” es muy distinta a la que descubrimos a través de viajes visionarios bajo formas de conciencia distintas a la habitual, como en el sueño. Según Sami-Ali (*El espacio imaginario*, 1974) en el sueño el espacio se reduce al cuerpo, a su esencia espacial, desapareciendo la oposición entre dentro y fuera, contenido y continente, pequeño y grande. Se trata de un espacio carente de profundidad donde sujeto y objeto son coincidentes y se prescinde de las tres dimensiones, perspectivas deformantes desprovistas de profundidad donde el sujeto está en todas partes. Las alteraciones de la percepción del espacio derivadas de la ingestión de sustancias alucinógenas convierten la realidad habitual en una dimensión invisible a la razón que hace del pensamiento humano un potencial creativo capaz de transformar la realidad dada. El hombre existe en base a su capacidad de crearse cosas nuevas y a sí mismo, y ser capaz a través del pensamiento abstracto de inventar y transformar la realidad. Entre todas las drogas transformadoras de la conciencia es generalizada la opinión de que las más interesantes son aquellas que, como la mescalina, abren la puerta a lo que podríamos llamar el otro mundo de la mente, una nueva forma de aprehensión de la

realidad que trasciende la relación entre sujeto y objeto²⁴.

El escritor Aldous Huxley (*Cielo e Infierno*, 1950) radicalizó las teorías sobre la fenomenología con el estudio de los “cambios objetivos” en la percepción provocados por la ingestión de drogas alucinógenas precisando las relaciones entre el éxtasis químicamente inducido y el misticismo y la experiencia visionaria que el “viaje” químico proporcionaba a quien ingería determinadas sustancias. Según A. Huxley, lo básico de la experiencia visionaria residía en la unidad del mundo, la unión entre el espacio físico y el más allá: *“Que la percepción es (o por lo menos puede ser, debería ser) lo mismo que la revelación, que la realidad brilla en toda apariencia”*. La mescalina, principio activo del peyote, clasificado por L. Lewin²⁵ en 1924 como droga fantástica como el fármaco más espectacular en cuanto a visiones, no de ficciones consoladoras sino de realidades, ofrecía la posibilidad de trascendencia potenciadora del pensamiento y los sentidos, indiferente hacia lo corpóreo y capaz de ofrecer no lo que se acostumbraba o se quería mirar sino lo que había realmente diluyendo el dualismo platónico-cristiano entre la carne y el espíritu, entre el sujeto y objeto. A este respecto A. Huxley escribía: *“Platón parece haber cometido el enorme y absurdo error de separar el ser del devenir e identificarlo con la abstracción matemática de la Idea. Pobre hombre, no habría podido nunca ver un ramillete de flores brillando con su propia luz interior, casi estremeciéndose bajo la presión del significado [...] una transitoriedad que era vida eterna, un perpetuo parecimiento que era al mismo tiempo puro Ser, un puñado de particularidades insignificantes y únicas en las que cabía ver, por una inexpresable pero evidente paradoja, el divino origen de toda existencia”*²⁶.

Lo revelador de la ingesta de mescalina era su capacidad estimulante de experiencias estéticas. Así describía A. Huxley (*Las puertas de la percepción*, 1954-1956) su propia percepción tras probar la mescalina: *“Lo verdaderamente importante era que las relaciones espaciales habían dejado de importar mucho y que mi mente estaba percibiendo el mundo*

²⁴ A. Huxley escribía en una carta a M. Is-herwood, con quien polemizó en relación al uso de drogas como la mescalina o LSD: *“En mi primer ensayo con mescalina tuve una experiencia visionaria puramente estética, pero desde entonces - con LSD y nuevamente con mescalina- he ido más allá de la visión y me he internado en muchas de las experiencias de la literatura oriental y occidental: trascender la relación sujeto-objeto, sentirse solidario con todo -sabiendo realmente por experiencia lo que significa “Dios es amor”-, o sentir que a pesar de la muerte y el sufrimiento todo está, de algún modo y en última instancia, perfectamente en orden”*, (Antonio Escohotado. *Historia de las drogas* 3, 1989, p. 33). Otro testimonio esclarecedor es la experiencia descrita por el poeta contemporáneo H. Michaux quien tras ingerir una alta dosis de mescalina decía así en 1965: *“Lo increíble, lo deseado desesperadamente desde la infancia, lo aparentemente excluido que nunca pensé ver, lo inaudito, lo inaccesible, lo demasiado bello, lo sublime en mí vedado, ha llegado: HE VISTO MILES DE DIOSES. He recibido el regalo que maravilla. Esta-*

ban allí presentes, más presentes que ninguna otra cosa jamás contemplada”, (Antonio Escotado. *Historia de las drogas 1*, 1998, p. 204). Igualmente, en el s. XIX, William James, en relación a su experiencia con la mescalina, escribía: “[...] nuestra conciencia de vigilia normal, que llamamos racional, constituye sólo un tipo particular de conciencia, y que rodeándola por completo, separadas de ella por la más fina película, yacen formas potenciales de conciencia completamente distintas. [...] No puede haber una descripción definitiva del universo en su totalidad que omita tomar en consideración estas formas de conciencia [...]”, (Antonio Escotado. *Historia de las drogas 2*, 1998, p. 106).]

²⁵ Tras los ensayos con la mescalina, L. Lewin escribió: “No hay en el mundo una planta que provoque en el cerebro modificaciones funcionales tan prodigiosas. Aunque las procure solamente bajo la forma de fantasmas sensoriales, o por la concentración de la más pura vida interior, esto acontece bajo formas tan particulares, tan superiores a la realidad, tan insospechadas, que quien es su objeto se siente transportado

en términos que no eran los de las categorías espaciales [...]. El lugar y la distancia dejan de tener interés. La mente obtiene su percepción en función de intensidad de existencia, de profundidad de significado. [...] Ello no significaba, desde luego, la abolición de la categoría del espacio. [...] El espacio seguía allí. Pero había perdido su predominio. La mente se interesaba primordialmente no en las medidas y las colocaciones, sino en el ser y el significado”²⁷. El espacio percibido desde la intensidad de significado y no desde la dimensión física o visual centraba la atención del espectador en elementos relativos a la naturaleza y significado de las cosas ofreciendo un cambio cualitativo y cuantitativo radical en la comprensión del espacio investigado también en la práctica artística.

El mundo que visitamos en sueños forma parte de un viaje mental infinito que experimentamos sumergidos en la quietud del reposo físico permitiéndonos estar en lugares insospechados sin apenas movernos. En el sueño, lo que vemos con los ojos del inconsciente carece de límites físicos; la imaginación es un arma poderosa que hace posible habitar desde lo más grande a lo más pequeño sin que las referencias físicas del soñador se vean modificadas. En el ensueño, las imágenes no parecen ser susceptibles de cualquier tipo de medición espacial y temporal objetiva y los lugares imaginados percibidos bajo estos estados de conciencia variarían de escala de forma ilógica e irracional, contrayéndose y dilatándose bajo un mecanismo psicológico de opresión/expansión que hace imposible concentrar en un valor objetivo la dimensión extrasensorial de los espacios soñados. Microcosmos y macrocosmos activados por la imaginación y el inconsciente donde el soñador es capaz de ver aumentado/ contraído su propio cuerpo; bien abarcando todo el espacio, adquiriendo la grandeza de la inmensidad de su visión, bien reduciéndose a la miniatura de la imagen soñada. Así es como Alicia en “El País de las Maravillas”, tan pronto se veía empequeñecida cuando su cuerpo aumentaba de escala en el interior del espacio cerrado de la casa.

“Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que

*vemos las cosas*²⁸, dice John Berger, de forma que “*toda imagen encarna un modo de ver*”. El modo con que vemos las imágenes soñadas que adquieren escalas miniaturizadas o colosales responde simbólicamente a la relación establecida entre el espacio y el soñador. Lo que realmente vemos en los sueños no es el espacio/ imagen física y medible, sino la representación que esos lugares de ensueño significan para uno mismo. Los modos de ver dependen del punto de vista particular del observador, de la relación consciente entre el sujeto y la imagen que su imaginación genera, extendiendo dicha imagen más allá de la dimensión física implicando al espectador psicológicamente, a partir de lo cual el topoanálisis perseguiría el estudio psicológico del individuo en términos espaciales. El fenómeno perceptivo que relaciona la imagen y el espectador conlleva un conflicto entre el conocimiento y la experiencia que viene dado por el cambio de escala del observador con respecto a las formas percibidas. El artista Miquel Navarro decía en una entrevista en relación al tamaño de sus piezas: “[...] *no utilizo nunca medidas reales porque así obtengo más polivalencias, lo cual es una de las bases de mi surrealismo*”²⁹. Desde el punto de vista científico, el geómetra encontrará, sin embargo, exactamente la misma ordenación formal en imágenes de escalas diferentes ya que la ciencia ha unificado todo en una sola unidad: el mismo orden que se encuentra en el cielo (macrocosmos) se halla a través de un microscopio electrónico (microcosmos). En el ensueño, el cambio escalar se produce de forma espontánea e ilógica interviniendo factores de perspectiva y engaños ópticos que permiten que el soñador perciba desde una visión aérea cómo los hombres de una plaza se mueven sin razón “como hormigas”. Decía un verso de Noël Bureau en “Les mains tendues”: “*Se acostaba tras la brizna de hierba/ para agrandar el cielo*”³⁰.

a un mundo nuevo de sensibilidades e inteligencia [...]”, (Antonio Escotado. *Para una fenomenología de las drogas*, 1992, p. 164). Para Bergson, quien influirá notablemente en A. Huxley, la inteligencia no constituía el origen de los conceptos sino una forma de análisis de las cosas del mundo real siendo la intuición la que verdaderamente podía desentramarlas.

²⁶ ESCOTADO, Antonio. *Historia de las drogas I*. Vol. 1. 7ª ed. (1ª ed., 1989). Madrid: Alianza, 1998. p. 20.

²⁷ HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción: Cielo e infierno*. Traducción de Elena Rius. 1ª ed., 1ª reimp. Barcelona: Edhasa, 1992. p. 20.

²⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona [s.a.]: Gustavo Gili, 1974. p. 13.

²⁹ BLANCO, Manuel. *Miquel Navarro: el mundo de Miquel = Miquel's world*: [exposición] Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 15 Diciembre-20 Febrero 2000. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 1997 [i.e.1999]. p. 60.

30 BACHELARD,
Gaston. *La poética
del espacio*. México:
Fondo de Cultura Eco-
nómica, 1993. (Brevia-
rios; 183). p. 206



Juego de ilusión fotográfica frente a una fotografía presentada en la Bienal de Pontevedra. Ourense, 2000.



*Algún lugar de Praga,
2004.
Foto: Ana M. Gallinal*

del juguete, en donde el detalle de lo diminuto y los valores espacio-temporales se condensan y enriquecen transportándonos fácilmente a un mundo imaginario con atributos de grandeza. Como decía Gastón Bachelard, *“la miniatura hace soñar”* porque permite imaginar con poco riesgo. La imaginación hace que la grandeza viva en lo diminuto, y viceversa, siendo la habilidad del sujeto para miniaturizar/ agrandar el mundo o acortar/ dilatar el tiempo proporcional al estado anímico del individuo: las agujas del reloj irán rápido o despacio según sea nuestro ánimo. El hombre ávido de velocidad es enemigo del espacio y el tiempo haciendo del viaje físico o mental una garantía de quietud y anulación de la conciencia de espacio por movilidad.

Sin embargo, *“todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo”*³¹ como el entretenimiento buscado en la teleserie infantil de dibujos animados “Los Diminutos” donde convivían dos mundos, el micromundo de Los Diminutos y el macromundo de los seres humanos, cuyas realidades solapadas acentuaban más aún sus diferencias físicas dimensionales, aunque no su estructura funcional. Ante la falta del contraste cualitativo entre las dos realidades, el micromundo, enriquecido con los mismos detalles y hábitos propios del macromundo, adquiriría los valores del mundo de escala mayor. Al final de cada capítulo y con el fin de activar la imaginación del telespectador, se explicaban diferentes métodos de construcción de objetos funcionales, collages de materiales recogidos de la realidad de los humanos adaptables a escalas menores.

³¹ *Ibíd.*, p. 195

En el ámbito artístico escultores como Charles Simonds han trabajado en la recreación de submundos paralelos mediante el uso del cambio de escala en sus construcciones próximo a la arqueología, el mundo de la cosmología y la microcirugía en base a que, como decía el propio artista, *“en algún lugar de mi mente todas las cosas tienen una sola escala, la escala de mi visión”*. C. Simonds construía “civilizaciones” que representaban otros mundos



*Pepe Espaliu. "Sin título",
1993. Técnica mixta sobre
papel. 32,5 x 25 cm*

que subvertían el concepto del tiempo haciéndonos percibir el sentido del territorio, pequeñas moradas con un aspecto de ruina que se ubicaban sobre pequeñas cornisas y huecos de edificios abandonados adaptando la miniatura fantástica a la arquitectura real que se presentaba como colosal en contraste con estas diminutas construcciones. La obra de C. Simonds comenzó con los dwellings a finales de los sesenta, definidos como "urbanismo de corte bonsái", escenografías urbanas de paisajes aborígenes, de pueblos extraños. Como en el caso de "Los Diminutos", en los Dwellings el sistema social y urbanístico de la "gente pequeña" –como el artista los denominaba– era una me-



*Vista aérea de la plaza de la
catedral de Oviedo, 1999
(Foto: Ana M. Gallinal)*

táfora de la estructura del mundo real. Para realizar estas construcciones el artista se basó en las viviendas de los acantilados y en las “kivas” de los indios del sureste americanos, así como en las civilizaciones prehistóricas, la arquitectura animal y morfología botánica. El aspecto formal de estos micromundos se acercaba a la ruina no como elogio a la deconstrucción sino como “construcción de la utopía”, como construcción del imposible y concepción de un ideal irrealizable. La utopía, ideal no realizable en la realidad pero sí representable metafóricamente a una escala irreal y abarcable, tomaba forma de ruina como sím-

³² DUQUE, Félix. “La agonía del topo diligente”. En: *Informes sobre el estado de lugar*. Oviedo: Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, DL 1998. Ciclo de conferencias (Gijón, Enero 1998). p. 127. [Según Félix Duque, si “lugar” es topos (en griego), entonces, “no ha lugar” pero “da lugar” a todo lo demás es utopía.]

bolo de una realidad fingida y semiconstruida. A medio camino entre el ideal y lo real, esta recreación de espacios en miniatura perseguía el ejercicio de la ensoñación y la construcción de lo irrealizable en base a la máxima de que “*imaginar es hacerle sitio a la utopía*”³². La imaginación, que trabaja siempre con lugares, construye espacios fantásticos donde habitar sobre los cimientos de la sociedad que nos gustaría cambiar. Como los Dwellings de Charles Simonds, el arte propone nuevas formas de civilización, nuevas formas de relación del hombre con el mundo, “otras realidades” que existen en el conocimiento humano si la buscamos en algún punto de la geografía imaginaria.

Charles Simonds. “Dwelling (Morada)”, P.S.1. Long Island City, New York, 1974



2.3. El objeto como signo de la realidad

Todos, niños y adultos, guardamos “embalsamados” recortes de papel, entradas de cine o fotos que ya casi han perdido los caracteres impresos pero no su función simbólica. Los baúles de los recuerdos, esos tableros llenos de chinchetas que petrifican el recuerdo sobre el corcho... “*deberían reemplazar a los museos*”¹, dice John Berger. La imagen material del hecho nos acerca al suceso vivido, son testigos de excepción de la experiencia personal y rememoran acontecimientos irrepetibles. Los recuerdos son unipersonales e intransferibles en cuanto que se guardan como imágenes mentales, y nadie, absolutamente nadie, puede describirlos como lo que realmente fueron de forma individual con las referencias espacio-temporales concretas que forman la historia personal que sólo uno mismo conoce. La mente utiliza mecanismos para revivir el pasado haciendo de los objetos asociados a lugares y experiencias pasadas una base para la memoria. Las personas tendemos a apropiarnos del lugar sobre el que proyectar las emociones e historias personales; así, por ejemplo, las fotografías de álbum no son más que un recuerdo de este momento mágico captado en el lugar donde se desarrolló el acontecimiento a partir de lo cual, según el sociólogo Marc Augé, se establece una relación íntima entre el sitio

¹ BERGER, John. *Modos de ver.* op. cit., p. 38

y lo emocional definida bajo el concepto de “sobrelocalización”. El espacio posee una función crucial en el desarrollo íntegro de los seres humanos y aportaba una luz al conocimiento de lo que cada uno es, lo que convierte el “topoanálisis” en la herramienta perfecta del esclarecimiento de nuestros rincones a través del estudio psicológico de los lugares de nuestra vida íntima. Si con la fenomenología de E. Husserl “corporeizamos” el espacio con los gestos, la mirada y las vivencias incorporando el factor tiempo al espacio, con M. Merleau-Ponty y su “Fenomenología de la percepción” se distingue el “espacio geométrico” del “espacio antropológico”, de forma que tanto los objetos artísticos como las formas de lo cotidiano (vestir, decorar el espacio...) son depositarios de lo humano. Los espacios que quedan grabados en nuestra memoria mediante imágenes son representaciones inefables que filtradas a través de la lógica de las palabras o la razón equivale a anularlas y des-enmascararlas. Los espacios que permanecen intactos en el recuerdo –ya que en el espacio de la intimidad, referencial y único, el tiempo no determina los recuerdos guardados en nuestra memoria– afloran en el inconsciente porque son constitutivos de nuestro ser aunque finjamos olvidarlos.

Dada la necesidad imperiosa del hombre por tocar, mirar y poseer el objeto debido a ese poder que tienen los objetos de guardar vida interior, nuestra vida interior, G. Bachelard (*La poética del espacio*, 1993) escribía: “Sin estos “objetos” y otros igualmente valiosos, nuestra vida íntima carecería de un modelo de intimidad. Estos son objetos mixtos, objetos que son sujetos”, sobre los que volcamos nuestra emotividad. J. E. Cirlot se refería a las “*pequeñeces olvidadas en un cajón*” de las que hablaba Dalí (*Vida secreta*) en relación a esos objetos que alejados de la belleza estaban tan vivos como los bellos o grandes, de forma que actuaban como en los sueños con tal poder de liberación que operaban sobre el sujeto y la cultura. Los objetos privados y de posesión son esenciales en nuestras vidas como cuerpo de la dimensión de lo imaginario que se prestan para ser personalizados como reflejo del sujeto y de todo

aquello que el individuo no pudo alcanzar en las relaciones humanas, de ahí el éxito de la mascota y que el sujeto y las relaciones personales acaben por cosificarse en clave de posesión, lo que se traduce en publicidad en una estrategia que consiste en la personificación de los productos de consumo portadores de estatus social, poder o atractivo sexual. La materia no es únicamente el soporte físico sino el elemento esencial de la expresión que conduce al hombre a poseer aquellos recordatorios de encuentros particulares con el mundo, materializados en objetos reales. En virtud de este afán de apropiación del objeto, desde el mundo del arte el trabajo realizado por el artista Christian Boltanski (“El limits del museo”, Fundació Antoni Tàpies, 1995), quien realizó un “inventario de personas” que consistió en la recolección de las pertenencias de una persona para mostrarlas dentro de vitrinas con el registro correspondiente en el interior del museo, añadía al objeto personal el valor de objetos museológicos distanciados de la mirada del público cuando pasaban a ocupar un nuevo valor en el espacio expositivo, perdiendo su identidad original.

Por otro lado, el artista Félix González-Torres, en relación al objeto artificial y de obsequio, trabajó con el concepto objeto de souvenir a través de pequeños montones de páginas de papel presentados en la galería que se iban reponiendo sin límite de copias a medida que el público se las llevaba como recuerdo. Las pilas de impresión offset sobre papel reflexionaban sobre el impulso del espectador de apropiarse del objeto para el uso privado evidenciando el sentido materialista propio del mundo desarrollado. *“En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental”,* dice Lévi-Strauss. El objeto artístico, como el souvenir es, tal y como Susan Stewart describe, un “objeto de deseo”: *“El souvenir reduce lo público, lo monumental, y lo tridimensional a una miniatura, es decir, algo que puede ser envuelto por el cuerpo, o bien a la representación bidimensional (la postal o foto), algo*

² Cfr. STEWART, Susan. *On Longing: Narrations of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1993. En: Félix González-Torres. op. cit., p. 65.

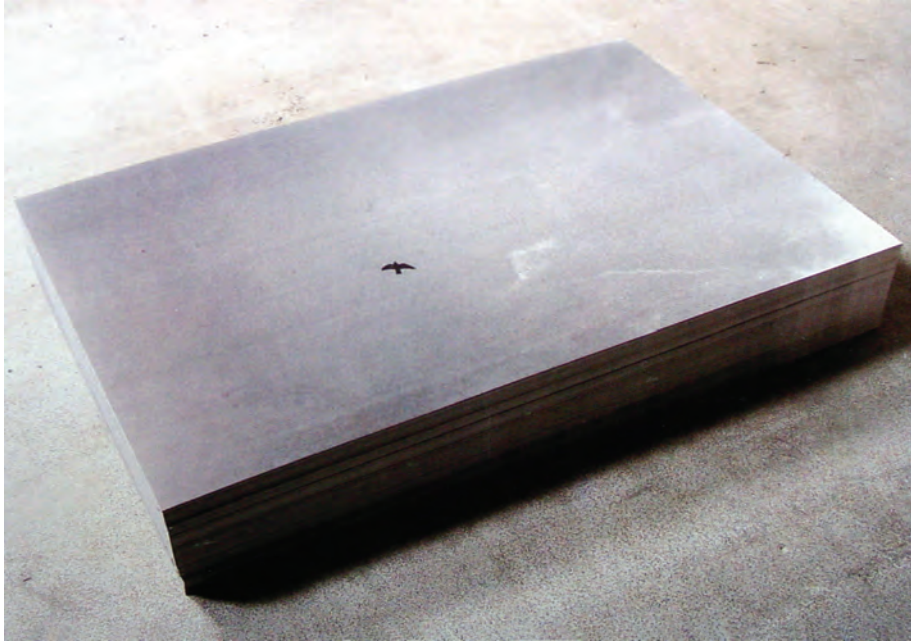
*que puede ser apropiado dentro del punto de vista privatizado del sujeto individual*². Muchas campañas de marketing basan su publicidad en el objeto de deseo como las del “Día de S. Valentín”, “Día de la madre”, etc. y las que aún quedan por inventarse, hasta el punto de que en ausencia de publicidad, el público se sentiría frustrado porque ya nadie se ocuparía de sus deseos y pasiones materializadas en signos y objetos para ser consumidos y comprados.

El consumo indiscriminado del objeto ha propiciado un cambio drástico en la relación del hombre con lo material: si antes el hombre imponía su ritmo a los objetos, ahora sucede al revés, siendo lo más importante el gastar en una sociedad de consumo donde el objeto y su producción domina sobre el sujeto que se define por su relación con los objetos. El automatismo de la máquina –síntesis de funcionalismo y antromorfismo absoluto como en los robots– persigue la personalización soñada de objetos, hoy en día, caracterizados por las abundantes formas curvas que imponen valores orgánicos por su connotación orgánica, muy útil en campañas publicitarias actuales basadas en formas re-



Dos robots de más de dos metros de altura que fueron creados por XIMO LIZANA y que con autonomía propia andaban por los recintos de ARCO 2005, como apuesta del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), el primer museo en Europa que compró robots para exponerlos permanentemente. Aluminio, acero, titanio y porcelana.

dondeadas, propicias a la caricia física y al apego emocional incitando a la personificación del producto.



Félix González-Torres. "Sin título (Aparición)", 1991. Impresión offset sobre papel, sin límite de copias



Félix González-Torres. "Sin título", 1992-93. Impresión offset sobre papel, sin límite de copias

Este sentimiento hacia el objeto se descubre en el éxito de la tienda que se abrió con la única finalidad de poner a la venta objetos conmemorativos con motivo del enlace matrimonial entre el Príncipe Felipe y Letizia Ortiz hasta el día fijado de la boda real, el 22 de mayo de 2004. Después del evento, la tienda se dedicaría al comercio de productos de la Casa del Rey como dedales, platos, pastilleros, adhesivos magnéticos, ceniceros con las caras de los novios o juegos de café, botellas de vino e incluso réplicas del anillo de pedida de la prometida a precios que alcanzarían los 550 euros. Cientos de personas acudieron al establecimiento con el deseo de tener un recuerdo de aquel momento tan promocionado por los medios de comunicación, lo que confirma de nuevo el poder del objeto como producto de consumo y souvenir ligado al acontecimiento popular de publicidad masiva.

Por otro lado, en relación al instinto del hombre de acumular de objetos hay que destacar el auge del llamado “Síndrome de diógenes” consistente en la acumulación de cosas con la intención de usarlas y que afecta al 3% de los mayores de 65 años con un total de 1200 ingresos hospitalarios al año en España. Su origen no tiene necesariamente, según los especialistas, una raíz mental patológica, lo que nos lleva a pensar que, como un grado extremo de coleccionismo, es una práctica que tiene que ver con el afán del hombre de aferrarse a lo material como alivio de la crisis existencial agravada aún más en personas de edades avanzadas que sienten próxima la muerte.

“Estamos en una época de excesos. La codicia campa a sus anchas. Yo me limito a exponerla, intentando hacer que la gente despierte. Sólo quiero poner a la gente cara a cara con sus ruinas”, decía Robert Rauschenberg en relación al significado de sus “Gluts”, definidos por el artista como “souvenirs sin nostalgia” que, fruto de una metamorfosis desde la reliquia de desecho hasta la categoría de objeto artístico con valor poético, aún conservan algo de su origen. El carácter funcional de los objetos describe una relación del

hombre con las cosas centrada en el uso y consumo material. La fascinación evocadora del objeto mecánico sin función aparente, aunque sí para lo imaginario, nos habla de una relación hombre-máquina extrafuncional de objetos que apuntan a una ausencia como evocación de funciones imposibles. Además del objeto funcional –máquina u objeto de estatus social– o signo de vida anterior –objeto de antigüedad–, existe otro objeto abstraído de su función y uso –objeto puro o de estatus subjetivo– portador de recuerdos significativos sólo para el individuo que nos devuelve a la experiencia pasada a la que estuvo ligado, y que reconforta el corazón por sus signos de humanidad.



Robert Rauschenberg. "Mercury Zero Summer Glut", 1987

El poder del objeto de atraer la mirada del espectador y propiciar el deseo de su posesión habla de la capacidad del objeto de ser proyección del sujeto. Así, por ejemplo, elegimos el color de nuestra ropa en base a nuestro estado anímico y el tipo de relación que queremos establecer con el entorno, lo que explica las cualidades afectivas inherentes a los colores según la cultura siendo, p. ej., el color rojo para los chinos indicador de marcha y acción, y el verde de parada o inactividad, a diferencia de nuestro sistema occidental de señales de tráfico. La cromoterapia estudia los colores desde el punto de vista sensorial-ético en cuanto que producen efectos anímicos en el sujeto: rojo pasión y verde esperanza o amarillo optimista. Todo color, forma, material, colocación, espacio es funcional ya que los objetos no tienen un valor propio sino la función de signos o indicios culturales del tiempo. Cada objeto tiene un código de color estereotipado y asumido por la sociedad con difícil posibilidad de cambio; así, el color blanco característico del wc responde a su función orgánica, higiénica y virginal como prolongación del cuerpo humano para proteger la intimidad del cuerpo siendo, por otro lado, el color de la vestimenta determinado por el estatus social de la persona de forma que tonalidades oscuras y sobrias son habituales en los políticos como valor de distinción y cultura o las blancas usuales en el luto oriental³.

³ El color negro, rojo y blanco son, según Turner, los tres colores básicos de África que *“representan productos del cuerpo humano, cuya emisión, expulsión o producción se encuentran asociados con un incremento de las emociones”* (José Antonio González Alcantud, 1989, p. 167), emociones que se identifican con fenómenos cósmicos, místicos y naturales que nos recuerdan el simbolismo de las pinturas australianas a base de pigmentos extraídos directamente de la tierra como explicación del origen del mundo.

Al igual que el color, la forma convierte el objeto en valor de ambiente signíco trascendiendo la materialidad en relación con la ideología cultural concreta. Así, materiales como la madera, característica por su nostalgia afectiva junto a la piedra y el metal, es en la actualidad sustituida por el hormigón, plástico o poliestireno propios de una ideología abandonada de simbolismo natural. Después de la era de la piedra y la madera, hoy en día vivimos la del acero y de la estructura, lo que puede poner en peligro la relación del hombre con el entorno y la sociedad. En el caso contrario, y como ejemplo de una ideología de estrecha asociación con la naturaleza, el retrete –del que los antepasados orientales hicieron del lugar más sórdido el

elemento más exquisito, refinado y elegante situándolo en ubicaciones caracterizadas por la penumbra, el frío y el silencio—, pertenece a un lugar sucio, innombrable y nada resplandeciente, a diferencia de occidente, que enluzca las paredes de sus baños con color blanco brillante bajo una luz cruda. Los extremo-orientales conservaron valiosamente la suciedad para convertirla en un ingrediente de lo bello, conviviendo con objetos sucios por efecto de la intemperie, manchados, como una forma de tranquilizar el espíritu a diferencia del resplandor estridente de occidente⁴.

La cultura asiática merece especial atención en cuanto a su particular concepción estética como advirtió Jacques Maquet, quien explicaba cómo en el Japón del s. XVI la ceremonia del té era el centro del “locus” estético que comprendían la atención a la jardinería paisajística, la casa del té y su decoración interior así como los útiles de cerámica y demás objetos decorativos: “*Si pudiera aventurar una generalización sobre las grandes tradiciones asiáticas —índica y china, budista e islámica— diría que su interés estético ha sido expresado y satisfecho más por la cualidad estética de sus templos y palacios, de sus pinturas y esculturas religiosas, y de sus jardines y ciudades que por los objetos de arte que produjeron*”⁵. A diferencia del arte europeo, que ha motivado la acción del espectador, el arte chino e indio ha contribuido a la contemplación de la naturaleza y a la introversión, respectivamente. Los paisajistas chinos entendieron el arte como la transformación de la emoción en forma según el concepto de “Tao”, el modo de hacer armonioso que tiene la naturaleza, por el cual en el universo las partes se corresponden unas con otras y se relacionan en el todo del cosmos. En base a esto, los expertos taoístas cultivan el arte de la meditación y del conocimiento y el disfrute de la vida a través del goce de las pequeñas cosas con el paradigma de su sabiduría en el arte, la ceremonia del té: ritual mediante el cual se manifiesta que en las cosas materiales buscan la forma de vivir con mayor felicidad. Según la actitud taoísta frente al arte, la armonía estética se logra en la consonancia entre la obra artística y el perceptor, de

⁴ Para los orientales, el efecto del tiempo es el brillo producido por la suciedad de las manos para lo que existe una palabra china que significa “el lustre de la mano”, y otro término japonés que representa “el desgaste” como el rechazo a todo lo que resplandece que explica, en el caso de la cocina china, el uso habitual del estaño, metal apreciado por la propiedad de adquirir pátina y la capacidad de buen envejecimiento. Por el contrario, los occidentales se esfuerzan en eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, motivo por el cual utilizan utensilios de plata, acero y níquel hasta sacarles brillo con el fin eliminar todo aquello que sea suciedad. Por otro lado, si bien el espacio ambiental se modifica en función del estado anímico asociando espacios abiertos con estados alegres o lugares recónditos y cerrados a los sentimientos de tristeza, el carácter del espacio que envuelve al hombre también explica su disposición anímica y la influencia de las condiciones atmosféricas según el clima sobre el carácter propio de la región y de los habitantes: “*la condición anímica del hombre determina el carácter del espacio que le rodea, y el espacio repercute entonces*

en su temple anímico”, decía O. Friedrich Bollnow (O. Friedrich Bollnow, 1969, p. 207). Según la filosofía taoísta, “*Tao es el modo de ser en la naturaleza/ que reflejado en dentro del hombre/ es un estado de ánimo/ semejante al temperamento de lo natural [...] la estructura de sistema de sistemas*” (Luis Racionero, 2002, p. 27) a partir de lo cual, a través del estado de ánimo se comprende el espacio vivencial. “Toko no ma” es la “habitación del lecho”, la “alcoba”, un hueco practicado en la pared de la habitación principal japonesa que desempeña un papel capital en la decoración de la casa tradicional, donde se cuelga un cuadro escogido en función de la estación y se coloca algún objeto artístico de bronce o cerámica o adorno floral a partir de lo cual el gusto de los dueños se juzga por la armonía conseguida entre estos elementos. Junichiro Tanizaki (*El elogio de la sombra*, 2001) opinaba que las paredes de un hospital no deberían tener ese brillo metálico o esa blancura uniforme sino tonos más oscuros y suaves que contribuyeran con la recuperación del paciente como el espacio que proporcionaba la habitación de estilo japonés, de paredes enlucidas y con esteras.

forma que creador y criatura, así como cuerpo y espíritu, son dos percepciones distintas de una misma energía. “Wabi-Sabi”, la quintaesencia de la estética japonesa, sitúa la belleza en las cosas imperfectas, feas, mudables y vulnerables al efecto del tiempo y al trato humano así como en las cosas incompletas, modestas, pequeñas en virtud de lo cual los objetos aumentan su importancia en proporción inversa a su escala real; en las cosas íntimas que implican la reducción de la distancia física entre un objeto y otro y entre las cosas y la gente, de ahí que las salas del té sean pequeñas, privadas y envolventes, como el espacio uterino, lo que intensifica la reflexión metafísica; y en las cosas ocultas e indiferentes al gusto convencional del arte primitivo que prefiere los objetos toscos y sin pretensiones⁶.

Los objetos de arte tienen como objetivo transmitir estados de ánimo en base a la posibilidad de resonancia entre seres y sistemas diversos de percepción siendo el contenido del arte el mismo estado de ánimo. La traspolación de este tipo de transmisión anímica entre partes distintas armonizadas en el todo según el postulado chino se halla en el sentimiento de identificación emocional del sujeto con la obra de arte. Sin embargo, mientras el arte occidental está más preocupado por el valor material económico del objeto artístico, en el arte chino el propósito no es la exhibición del objeto en sí, sino la revelación del modo de ser de la naturaleza por medio de la representación. Los objetos estéticos taoístas funcionan como símbolos, y no como referentes o imágenes, en cuanto que participan de la naturaleza de lo que representan. Así, definidas las cualidades estéticas del objeto en base a su composición formal –formación sensible de un todo de varias cosas– y su expresión –manifestación de un pensamiento o sentimiento–, la experiencia estética, según J. Maquet, se constituye con la capacidad de interpretación del espectador.

R. Bayer (*Traité d’Esthétique*, 1956) define la experiencia estética como una búsqueda, una prospección, una investigación que no niega la cosalidad del objeto sino que

la cosa es el soporte para experimentar el objeto en cuanto plenamente realizado⁷. Sin el acto interpretativo por parte del espectador, la obra de arte se reduciría a un mero “reconocimiento” sin dar lugar a la “invención” o la “investigación”. A través de la percepción, el sujeto experimenta el efecto estético del objeto artístico en forma de emoción, bien como resultado del valor físico –belleza sensible o formal–, bien como resultado del valor evocado por otras ideas –belleza de expresión–, de forma que antes que cualquier acto interpretativo de invención o análisis, el sujeto reconoce primeramente el valor sensible del objeto que luego le provoca una emoción fruto de su capacidad perceptiva, siendo los hechos estéticos antes sensibles que inteligibles y su cualidad sensible el requisito imprescindible que posibilita la experiencia estética. En base a la necesidad de la cosalidad del objeto como soporte para la interpretación, se establece la necesidad formativa del objeto como el primer paso en la materialización de la obra artística, de manera que interpretar una obra es determinar en el origen de la forma una intención formativa hasta su conformación total.

El arte chino ha asumido que el propósito del arte no es “mostrar” la obra; es decir, el valor no estriba en el simple reconocimiento de las partes sensibles del objeto sino en la interpretación del objeto representado, como revelación del modo de ser de la naturaleza, entendiendo por naturaleza la dimensión física no tocada por los humanos y también la mente humana, es decir, todo lo que existe. A principios de siglo, el arquitecto Alfred Loos escribía en el manifiesto “Ornamento y crimen”: *“A medida que la cultura se desarrolla el ornamento desaparece de los objetos cotidianos”*. La cultura oriental tradicional japonesa se ha alejado de su estética, íntimamente relacionada con su filosofía, que abogaba por la austeridad formal al copiar a occidente. Así, por ejemplo, el cine oriental, a diferencia del occidental, describiría una estética propia basada en el juego de las sombras y valor de los contrastes que de haber elaborado una técnica cinematográfica autónoma, dice el escritor japonés Junichiro Tanizaki (*El elogio de la sombra*, 1933), quizá se

⁵ MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. op. cit., p. 98.

⁶ SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza...* op. cit., p. 68. [George Santayana define el concepto estético de la belleza en relación a la felicidad que objetivada en el objeto lo hace bello: “Mientras que la felicidad sea concebida [...] en sus factores inmediatamente sensibles y emocionales; y mientras limitemos nuestra vida al momento, cifrando nuestra felicidad en las cosas más simples -respirar, ver, oír, amar y dormir-, nuestra felicidad tiene la misma sustancia, los mismos elementos, que nuestro placer estético, porque es el placer estético lo que nos hace felices”. Aunque la mayoría de los japoneses nunca han aprendido lo que es “wabi-sabi” porque se ha impedido su comprensión racional -de forma que sólo se puede transmitir de pensamiento a pensamiento y no a través de la palabra o escrito-, con el análisis de los términos “wabi” y “sabi” podemos aproximarnos a través de las palabras a la esencia de esta estética -de la misma forma que a través de los materiales de los que están hechas las cosas

wabi-sabi, éstos sacan a la luz los sentimientos trascendentales. Así, “Wabi” alude a un modo de vida; a lo interno, subjetivo; a una construcción filosófica y al acontecimiento en el espacio que expresa la desdicha de vivir sólo en la naturaleza apartado de la sociedad en un estado de ánimo melancólico. “Sabi” como lo “frío”, “flaco” o “marchito” alude a los objetos materiales, al arte y literatura, a lo externo, objetivo, al ideal estético y al acontecimiento en el tiempo. “Wabi-sabi” se concibe como sistema estético “global” de base metafísica por el que las cosas evolucionan hacia/ desde la nada definida no como espacio vacío -como en occidente-, sino lleno de posibilidades según la filosofía zen. El “wabi-sabi” es espiritual como conocimiento sagrado y un estado mental de ánimo y bienestar emocional, con preceptos morales, que ignora la jerarquía material y lo innecesario, y establece un equilibrio entre el placer que nos proporcionan las cosas y el placer al librarnos de ellas. Asociada con la ceremonia del té desde hace tiempo, “wabi-sabi” antaño era la estética de la alta cultura japonesa y reconocida pieza fundamental del té, un rasgo característico de la belleza

habría adaptado mejor al color de piel, clima y costumbres, voz, música... propias de oriente. Fruto de la visión racional del mundo, si occidente encuentra en la materialidad el perfecto ideal y en la geometría la organización de las formas -con el fin de mejorar las condiciones actuales de manera controlada y tecnificada-, oriente -donde se han realizado escasos progresos en los últimos cinco siglos- se resigna a lo oscuro como algo inevitable, adoptándose a los límites impuestos por la naturaleza que hace del objeto algo relativo y variable -según la concepción orgánica de las formas- y expansivo, no reducido a la información sensorial. Frente a un occidente más avanzado, oriente no ha tenido más remedio que introducir el progreso de aquel en su propia cultura y cambiar el rumbo de la dirección tomada desde hacía milenios. La imagen actual de Japón que se caracteriza por la “orgía de luz eléctrica” debido al deseo de Japón de imitar en todo a Estados Unidos ha sustituido gradualmente sus valores orientales desde la 2ª Guerra Mundial por los americanos y europeos. El pensamiento y la literatura han imitado a Occidente contribuyendo a la desnaturalización del arte oriental: las salas del té se alojan en modernos edificios de cristal y acero alejándose de los presupuestos estéticos japoneses basados en la humildad e imperfección, según los presupuestos del “wabi-sabi”.

El film “Dogville” (2003) del director danés Lars Von Trier se desarrolla en un solo escenario teatral que representa el pueblo de Dogville constituido por casas sin puertas ni muros, donde el sonido de una campana y un juego de luz artificial marca las horas del día y el entorno público y privado se confunden en ausencia de puertas -que sirven para protegernos, parar y separar el espacio separando el espacio íntimo del social- cuestionando quizá la función de las paredes que actualmente ya no delimitan el lugar donde se vive sino que son simples soportes decorativos sobre los que colgar los cuadros de forma tan habitual. En relación a esta necesidad de situar obras de arte sobre los muros, Georges Perec (*Especies de espacios*, 2003, p. 68) decía: “Hay cuadros porque hay paredes. Es necesario olvidar que

hay paredes y, para ello, no se ha encontrado nada mejor que los cuadros. Los cuadros eliminan las paredes. Pero las paredes matan los cuadros". El espacio que ocupan las viviendas de "Dogville" queda representado de forma muy somera siendo los muros de las casas simples líneas señalizadoras con cinta adhesiva sobre el suelo que evocan la presencia de paredes que separan las propiedades de los habitantes. Tan sólo se alude físicamente a los detalles del mobiliario con algunos objetos reales, un gran decorado cuidadosamente iluminado que simula las horas de luz diurna y nocturna, el paso del tiempo. Las actividades diarias de los aldeanos transcurren entre muros invisibles evocados por las marcas que dibujan sobre el terreno los esquemas geométricos y regulares de las construcciones de forma que mediante un ejercicio de imaginación, el espectador observa el quehacer de los habitantes, actores que escenifican el acceso a cada una de las distintas dependencias a través de puertas inexistentes aludidas tan solo por concepto.

tradicional japonesa y del budismo zen porque ilustraba muchos de los principios espirituales y filosóficos del zen, una reacción contundente contra las sensibilidades establecidas e impositivas de la época. Como hiciera la modernidad contra el clasicismo del s. XIX, "Wabi-Sabi" se reveló contra la perfección y suntuosidad china de los s. XVI y anteriores haciendo evolucionar la ceremonia del té hasta ser una forma social de arte que combinaba conocimiento de arquitectura, interiorismo, jardinería, arreglo floral, pintura, preparación de alimento e interpretación llegando a ser el objetivo esencial para comprender el universo, el todo, y convirtiéndose en la esencia del té "espiritual".]



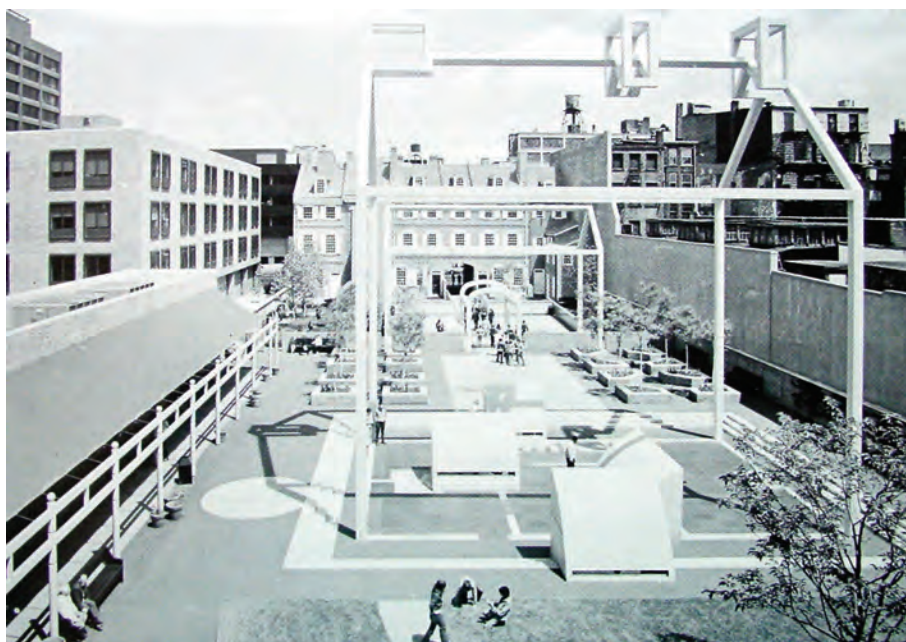
⁷ ECO, Umberto. *La definición del arte*. op. cit., p.100



Fotogramas de la película "Dogville", Lars Von Trier. Dinamarca: Lions Gate Films, 2003. Zentropa Productions

La vida en Dogville adquiere un carácter de realidad a pesar de la ausencia casi total de elementos físicos y el mínimo atrezzo de sus decorados. El espacio simulado evoca la realidad de una comunidad organizada social, legal, moral y políticamente, modelo de cualquier comunidad humana que se desvanece como representación ilusionista de la realidad dando paso a la hiperrealidad servida en forma de simulacro con una marcada carga emotiva que va creciendo hasta el desenlace final del film, facilitando la componente imaginaria ofrecida con la más alta dosis de dramatismo en una recreación ficticia de la realidad con mínimos recursos formales.

Venturi y Rauch, “Patio Franklin”, Filadelfia, 1972-76. Una estructura de acero inox dibuja el perfil aproximado de la mansión de Benjamín Franklin en conmemoración de su bicentenario.



Como comenta Claire Stoulling a propósito de la “obra de arte total” de Sol LeWitt, ésta no se completa hasta que el espectador no la recorre en base a que el volumen es según el artista *“un espacio interior que evoluciona y se modifica en función del desplazamiento del observador, espacio exterior que se despliega alrededor de la obra en función del recorrido del observador de la pieza”*⁸. Las esculturas de Sol LeWitt modifican su morfología en relación al espacio donde están ubicadas de la misma forma que las intervenciones tanto en paisajes naturales como urbanos se trans-

⁸ Cfr. STOULLING, Claire. *La Collection*, 1987. En: MADERUELO, Javier. *El espacio raptado...* op. cit., p. 93.

forman en contacto con el entorno. A partir de la idea de que toda colocación del espacio es funcional, ya que los objetos no tienen un valor propio sino la función de signos, el film de “Dogville” es útil como reflexión sobre el territorio liberado, el espacio vacío y libre de objetos y alusiones, declarado como artístico en el terreno de lo real con una estética minimal próximo a la cultura zen. La colocación de objetos en el espacio se convierte en un elemento más del ambiente, como es el color –tono, saturación, relaciones funcionales con otros colores por complementariedad, contraste...–, que responde a la importancia del diseño y a la personalización del espacio a través de los objetos permitiendo expresiones como “*en este espacio se respira*” en el caso de habitaciones amplias y espaciosas o “*un objeto que necesita amplio espacio alrededor*”, siendo la tentativa de vacío a través de muros desnudos signos de la cultura del desahogo, de la cultura “loft”. Si bien el ambiente resulta de un vacío diseñado y “personalizado” con determinados objetos, de una habitación espaciosa o un objeto con espacio amplio alrededor se dice que “se respira”. La falta de espacio destruye el ambiente al privar a los objetos de atmósfera, lo que también se hace evidente en las relaciones humanas y distancias sociales. Joseph Addison (*Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*, 1991) describía la arquitectura como el arte que se encamina más inmediatamente que otro a provocar los placeres primarios de la imaginación. Si bien la grandeza de las obras arquitectónicas se valora con respecto al tamaño del edificio o a los materiales de fabricación, sin embargo, existe otro tipo de grandeza que J. Addison denomina “grandeza de manera” relativa a la división de las partes del espacio arquitectónico que debe ser mínimo en una relación topológica del todo. El orden debe constar de pocas partes con el fin de que cada una de ellas sea grande y el espacio voluminoso siendo preferible la concavidad de los espacios a la convexidad para percibir instantáneamente el todo único.

La configuración y estructura organizativa del espacio geográfico permite hablar del lugar en términos

antropológicos y del hombre, según M. Heidegger, de su condición de hacedor de lugar de forma que el individuo existe en el espacio al dar lugar al espacio. Asumiendo el espacio como lugar antropológico y en base al sentido de pertenencia innato en el hombre, artistas como Frederick L. Sandback reflexionan sobre la representación del espacio y el uso del lugar. El artista delimita virtualmente el espacio de la galería con líneas trazadas en el suelo como si de señales fronterizas se tratara en una ausencia total de objetos. La instalación delimita la zona de intervención artística de la misma forma que el mapa geográfico dibuja las separaciones entre las regiones refiriendo las áreas marcadas a un uso específico del suelo. El espacio marcado de la galería se presenta como una metáfora del sentido antropológico del lugar donde la omisión de los volúmenes genera un espacio que adquiere un carácter ilusionista y ciertamente escenográfico recreado artísticamente con elementos en base a la estética de la presencia de la ausencia.

Llegados a este punto merece especial interés centrarnos en las cualidades que hacen estético al objeto en función del contexto cultural y temporal. En cuanto al debate sobre qué hace un objeto primitivo objeto artístico u obra de arte, Carl Einstein (*Neger-plastik*, 1992) escribe: *“Si resulta posible efectuar un análisis formal que se apoya en ciertos elementos particulares de la creación del espacio y de la visión y que lo engloba, en ese caso queda probado implícitamente que se trata de obras de arte”*. Como describe el escritor, surrealista y etnólogo Michel Leiris, el sentimiento “estético” del arte primitivo define la belleza como “la promesa de la felicidad”, al contrario que una buena acción frecuentemente calificada de “hermosa”. Así, no estando los objetos plásticos dotados de un significado plenamente estético, sí lo están con relación al mundo mítico, social o lingüístico siendo la hermosura o belleza lo que produce sobre el público una emoción como la felicidad o el terror. Sobre esta idea el siguiente relato ilustra el contraste entre el sentido de la propiedad de objetos propio de la civilización occidental y la concepción más unita-

ria del mundo propia de civilizaciones más primitivas.

“Aquel día una preciosa jovencita se acercó a la maleza y emergió como por arte de magia con una hermosa flor amarilla de largo tallo. Se ató el tallo alrededor del cuello de tal modo que la flor le colgara sobre el pecho como una joya valiosa. Los miembros de la tribu se reunieron en torno a ella y le dijeron que estaba preciosa, y que había hecho una maravillosa elección. Se pasó el día recibiendo cumplidos. Yo notaba que resplandecía porque se sentía especialmente guapa.

Mientras la contemplaba recordé un incidente acaecido en mi consultorio justo antes de abandonar Estados Unidos. Me visitó una paciente que sufría de un grave síndrome de estrés. Cuando le pregunté qué estaba ocurriendo en su vida, me contó que su compañía aseguradora había aumentado la prima por uno de sus collares de diamantes de ochocientos dólares. Alguien de Nueva York le había garantizado que podría hacerle un duplicado exacto del collar con piedras falsas. Iba a coger un avión, permanecería allí mientras se lo hicieran, y luego volvería para meter los diamantes en la cámara acorazada de su banco. Con esto no eliminaría la cuantiosa prima del seguro ni la necesidad de tenerlo, puesto que ni siquiera en la mejor cámara acorazada de un banco se puede garantizar una seguridad absoluta, pero la prima se reduciría considerablemente.

Recuerdo que le pregunté por un baile anual que debía celebrarse en breve. La mujer contestó que la imitación estaría lista para entonces y que pensaba llevarla.

Al final de nuestro día en el desierto, la muchacha de la tribu de los Auténticos depositó la flor en el suelo y la devolvió a la madre tierra. Había servido a su propósito. Estaba muy agradecida por ello y había conservado el recuerdo de toda la atención recibida durante el día. Era la confirmación de su atractivo personal, pero no se había apegado al objeto en sí. La flor se marchitaría, moriría y volvería a convertirse en humus y a reciclarse una vez más.

⁹ MORGAN, Marlo.
Las voces del desierto.
 Barcelona [s.a.]: Ed. B,
 2004. pp. 114-115.

*Pensé en mi paciente. Luego miré a la joven aborigen.
 Su joya tenía un significado: la nuestra un valor monetario*⁹.

Si bien los objetos de la historia –la flor y el collar de diamantes– comparten las mismas cualidades de belleza, difieren entre sí en cuanto a su durabilidad y al tipo de posesión que el hombre establece con el objeto. El valor de lo imperecedero propio de materiales nobles como el diamante convierte a la flor en algo de poca resistencia al paso del tiempo aunque valioso por su valor simbólico, lo que ilustra la importancia que para el arte tienen los materiales que a pesar de su poca resistencia al paso del tiempo poseen valor metafórico. El arte primitivo, más que ningún otro arte de las grandes civilizaciones surge directa y espontáneamente de los impulsos psicológicos, básicos y esenciales en la vida –como sucede con los dibujos infantiles– que no han sido enterrados por otros no fundamentales. La expresión creativa de los primitivos surge sin dificultades desde el inconsciente del artista, como dice André Malraux, del lado nocturno del hombre, de un mundo de temor y oscuridad como demuestran las cabezas humanas y animales de Oceanía o África que manifiestan el miedo hacia el medio. Las formas de las “máscaras” primitivas investidas de sentimientos de terror y reverencia, no de ennoblecimiento estético, son para nosotros un misterio, la expresión de fuerzas misteriosas sobrenaturales donde el mundo humano y el sobrenatural no están separados siendo imposible distinguir el objeto de la realidad, para ellos ontológicamente similares, ya que la forma artística es la expresión de su vida interior del hombre. Además de remitirse a lo sobrenatural, estas imágenes colectivas solucionaban problemas que atañían a la comunidad. Los artistas primitivos no podían entregarse a la creatividad artística “caprichosa” porque lo que estaba en juego no era la apreciación estética sino la pérdida del yo en la identificación. Los mitos de las tradiciones inmemoriables se transmitían mediante objetos con el propósito único de perpetuar el acto de celebración. La obra de arte significa crecimiento del ser: no se remitía a algo sino que en ella estaba aque-

llo a lo que se hacía alusión, siendo aquí donde residiría la diferencia entre la técnica y la artesanía; mientras que los productos técnicos eran herramientas reemplazables, la obra de arte no. En esta línea Hegel definió el arte como “apariencia sensible de la idea”, y Hans-Georg Gadamer se refirió a la obra que no había sido hecha deliberadamente con el término de la “conformación”. El arte, ya fuera tradicional o actual exigía un trabajo de construcción. No se trataba de que la obra de arte representara algo que no era sino que en ella misma se encontrara lo que se tuviera que decir para la comunidad. H. Gadamer (*La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, 1996) creía que el artista moderno ya no pronunciaba un lenguaje de comunidad sino que creaba su propia comunidad al pronunciar-se, al proyectar lo más íntimo de sí mismo construyendo su comunidad con el fin de que se extendiera y fuera auniversal, para que el espectador se apropiara del lenguaje de la obra de arte, figurativa o abstracta, aprendiendo a leer el alfabeto como un logro de la comunidad.

El arte de las sociedades primitivas representa las ideas comunales transmitidas a través de generaciones como formas de expresión desarrolladas en grupo por lo que el artista primitivo crea no en función de las cualidades artísticas del objeto sino según el sentido que éste aporta a la comunidad, de forma que el objeto primitivo expresa un sentimiento colectivo más que individual que adquiere el valor de compra cuando Occidente lo convierte en obra de arte. El psicólogo G. H. Luquet denominaba “realismo intelectual” a la figuración primitiva según lo cual el “realismo visual” o mimesis es el indicativo de Occidente. El arte primitivo tiende a una explicación global del mundo que entiende que lo ocurre en nuestra mente no se diferencia del fenómeno básico de la vida, lo que responde a un conocimiento mejor del medio natural que el logrado con la ciencia de los modernos basada en la verificación de las partes como reflejo de la pérdida de la capacidad sensorial del medio. Por eso, mientras los primeros no pudieron dominar el medio y se consolaron con entenderlo, los segun-

¹⁰ PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Traducción de Victoria Schussheim. 1ª ed. en español. México: Siglo XXI, 1993. (Artes). p.135 [Como señalaba Daniel Thomas, “*El arte Aborigen Australiano se convirtió en arte, por lo que toca al mundo del arte europeo y australiano, en la década de 1940. Hasta entonces había sido antropología*”. Así, como dijo un historiador del arte al rechazar la propuesta de un programa universitario conjunto sobre antropología e historia del arte: “*La antropología niega el carácter único del objeto artístico*”].

¹¹ Según José Antonio González Alcantuz “*hoy África, perdida en su virginidad exotista, occidentalizada y aculturada a marchas forzadas, se reorganiza bajo unas condiciones propias que la introducen en la máquina de la historia*”. En los años veinte y treinta el arte africano quedó claramente delimitado del oceánico por la mirada occidental que veía el arte negro ya no como inmutable sino como una historia de cambio y evolución. En 1918, Apollinaire situó en el mismo lugar histórico el arte griego, egipcio, africano u

dos trataron de dominarlo. El artista primitivo no podía representar el objeto que consideraban sobrevalorado y que excedía cualquier medio visual de representación por lo que los objetos artísticos eran productos de una realidad más que reproducciones, símbolos más que copias, imitación instintiva de las formas de la naturaleza, una forma innata de contemplar el mundo, y no como en Occidente, resultado de una investigación elaborada. Así, lo que diferenciaría un artefacto de una obra de arte estaría en el museo más que en la identidad cultural del objeto, en el centro etnográfico que alberga artefactos de civilizaciones exóticas y en el artístico, repleto de obras maestras internacionales, siendo el mercado institucional y no su creador quien concebiría el arte africano como tal, convirtiendo el “objeto” africano en objeto de arte al llegar a Occidente. Como dice A. Malraux, “*Los objetos que hemos denominado “arte primitivo” no eran arte para quienes los hicieron (...). En la realidad construida por los hombres y mujeres del mundo ágrafo, el arte no era ninguna categoría lingüística ni práctica social*”¹⁰.

Una vez que el objeto abandona su contexto original, el diálogo intercultural se transforma en discurso intracultural donde los criterios de evaluación e interpretación de los objetos parten de la comprensión conceptual occidental¹¹. Cuando importantes museos como el MOMA de Nueva York exponen obras primitivas en sus galerías se inclinan antes que por las sensibilidades estéticas de las culturas originarias por los mismos objetos, presentándolos como obras de arte o artefactos etnográficos explicados desde el punto de vista de su fabricación, función y lugar de procedencia sin el reconocimiento de la diversidad cultural y estética de sus creadores. El arte occidental forma parte de una historia documentada de la civilización donde las exposiciones presentan objetos etnográficos que muestran información acerca de las funciones técnicas, sociales y religiosas, diluyéndose cualquier posibilidad estética del objeto digna de transmisión, facilitando al espectador una comprensión del objeto a partir de un texto explicativo antes que perceptivo a partir de las cualidades formales.

Los primitivos intentaron reflejar lo esencial de cuyo ejemplo deducimos que los ojos del artista debían mirar su yo interno al servicio de la necesidad interior al margen de las formas reconocidas o no como artísticas. Para el hombre actual esta tarea se convertiría en una empresa difícil tras padecer un largo período materialista de falta de meta y de sentido. Nunca antes del s. XX se había dado tanta importancia a la materia en detrimento de la forma. A finales de los años sesenta el creciente interés por la tendencia hacia lo procesual y la desmaterialización del objeto en el ámbito artístico –arte povera, earth art, arte de acción, body art, arte conceptual– nacería como una crítica hacia el materialismo propio de las sociedades occidentales que imposibilitaba una concepción más unitaria del cosmos por el cual ningún elemento pertenece a otro bajo una relación de jerarquía según la capacidad de significación del objeto más que por su valor material. Esta concepción del mundo vislumbrada desde el terreno artístico bajo el término de desmaterialización incitaba a entender las obras no como cosas u objetos sino como signos de lo real de manera que el significado de lo real estribaba más que en la forma, color o material del objeto en la relación que se establecía entre el sujeto y el mundo.

Las corrientes radicales del arte moderno, al apartarse de la realidad aparente y del ilusionismo, tuvieron que abrirse camino hacia la cosificación. Así, la estética del “arte por el arte” del s. XIX que identificaba lo bello con lo inútil y lo feo con lo útil, se transformaría en el s. XX en el reconocimiento de lo útil como posibilidad de belleza sobre lo que indagarían los dadaístas, surrealistas y constructivistas. El dadaísmo aspiró a una unión serena y sencilla de la naturaleza y la vida bajo un ímpetu antiestético y en contra de los templos de la estética y de los museos a través de un arte abstracto y elemental que buscaba acabar con las decepciones que en el hombre causaba la razón. Los dadaístas experimentaron relaciones inesperadas entre el realismo artístico y empírico con los “ready-made” de Marcel Duchamp y posteriormente el “objet trouvé” surrealista

oceánico y en los años treinta el arte africano negro se convirtió en etnología africana que modificaría el gusto occidental. Después del descubrimiento por Pablo Picasso del arte negro (Museo de Trocadero, 1904), el cosmopolitismo parisino se vio inmerso en la moda del arte negro y oceánico, al tiempo que se agotaba la moda orientalista y japonista. Leonard Koren (*Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, 1997) explicaba cómo en los años sesenta la cultura tradicional japonesa había tenido gran aceptación porque proporcionaba “respuestas” a las preguntas existencialistas del momento y solucionaba la controversia artística acerca de hacer cosas bellas sin quedar atrapado en el materialismo propio de la sociedad americana imperante. En los años sesenta y setenta, en Japón, el movimiento artístico “Mono-ha” (“escuela de las cosas”) realizaba, compartiendo el reconocimiento “wabi-sabi” de las cosas, instalaciones temporales a base de materiales naturales (árboles, rocas,...) bajo el rechazo de la concepción de objetos acabados, coleccionables y comerciales. El “wabi-sabi” se convertiría en referente del movimiento moderno:

Kobori Enshu (1579-1647), un maestro del té y supuesto diseñador del Palacio de Katsura, de Kioto, de sobria decoración, tendría gran influencia en muchos de los primeros arquitectos modernos de occidente.

¹² El neoplasticismo nació en Holanda (1917-1931) vinculado a la revista *De Stijl* fruto del encuentro del pintor Piet Mondrian y el arquitecto y pintor Van Doesburg. El neoplasticismo concebía el arte como respuesta a la conciencia interior humana hasta identificarse en la abstracción total con el espíritu, y defendía un espacio racionalista como renuncia a la idea de reproducción e interpretación de objetos reales. Fruto de la influencia del físico matemático Jules Henri Poincaré -quien trató de demostrar que la cuarta dimensión era el resultado de la intuición de la mente humana-, el arquitecto y pintor Van Doesburg entendió el movimiento de la gente en el espacio como una representación de la mente humana, y no de los sentidos, alejándose de los postulados cubistas.

respondiendo en vez de a una intención estética, a la ironía y multiplicidad de significados. El uso psicológico del objeto dadaísta, a diferencia de los constructivistas centrados en la fabricación de objetos de forma mecánica y estructural, se centraba en el carácter espiritual del mismo donde el espacio adquiriría una dimensión imaginaria y metafórica más que representativa. Muchos dadaístas se convirtieron al surrealismo que proclamó la extensión del arte “objetual” hacia lo espacial fruto del interés apasionado por todas las esferas de la vida moderna. El automatismo y la expresión de los sueños se convertirían en los dos componentes fundamentales del s. XX y el acto de creación instintiva devolvería al artista su razón de ser sin imponerle reglas estéticas nuevas, libre de ejercer el funcionamiento de su mente para expresar el pensamiento auténtico. La importancia de las relaciones de asociación, memoria, sueño y fantasía en el objeto –en lugar del interés por las relaciones formales– permitía hablar de un espacio onírico y psicológico. “*Quiero expresar mis sentimientos antes que ilustrarlos*”, decía Jackson Pollock en relación a su arte vivenciado, como herencia de las corrientes surrealistas que formaron luego los gérmenes del expresionismo abstracto y pop art americanos. A diferencia del dadá, el neoplasticismo exaltaría la racionalidad y defendería la abstracción como principio creativo entendiendo el arte como evolución de la expresión de la materia hacia la expresión de la idea espacial, como la representación de la pura inmaterialidad¹².

La desmaterialización aceleró el proceso a favor de las relaciones externas al objeto y del carácter procesual de la experiencia artística que supuso, más que una superación absoluta del objeto, un cuestionamiento de los valores tradicionales del mismo. Con la puesta en duda de los valores tradicionales del objeto, renació el arte objetual en la década de los sesenta agotando las posibilidades de la representación con el uso de objetos cotidianos, presentando el objeto sin ninguna pretensión ilusionista y acentuando la actitud interna del sujeto frente a la obra. Con el posminimalismo, posconceptualismo o el povera, a finales de los

años sesenta se planteó la expansión espacial de la obra de arte hacia el entorno que, sin dejar de ser un objeto en un mundo de objetos, interactuaba con el paisaje motivando a los artistas a la apropiación de los espacios exteriores e interiores efímera o permanentemente. “*Ya no se trataba de subsumirse en el natural, en el urbanismo y en la arquitectura, como antaño, sino de aliarse con ellos bidireccionalmente*”¹³. El posestructuralismo de Roland Barthes relegó los valores de originalidad y de aura de la obra de arte a un segundo plano siendo los teóricos europeos de gran influencia en los norteamericanos de los años ochenta que se enfrentaron a las prácticas subjetivas y expresionistas de los ochenta –Barbara Kruguer, Sherrie Levine, Robert Longo–, quienes, como ya hicieron Marcel Duchamp, Andy Warhol o Jeff Koons, se caracterizaron por el gusto de los objetos de consumo “apropiados” de la vida cotidiana y trabajaron con imágenes descontextualizadas y aisladas de su entorno calificadas por su falta de alusión a la realidad¹⁴.

Deudora del ready-made de Marcel Duchamp –considerado como el primer artista que amplió los límites de lo artístico al mundo real usando objetos utilitarios, introduciendo resquicios de realidad en la esfera artística–, la fascinación por los objetos encontrados fue calificada por Achille Bonito Oliva con el concepto de transvanguardia fría de los artistas de la segunda mitad de los ochenta marcada por la mentalidad del reciclamiento y la desestructuración aplicada al objeto. Esta corriente contraria al expresionismo fue avalada por Benjamín H. Buchloh quien manifestó la necesidad de una redefinición de la escultura. B. Buchloh decía que los viejos paradigmas de la escultura fueron “*definitivamente abolidos [como modelos válidos] en 1913*” con el primer ready made de M. Duchamp –que condujo a una redefinición en la escultura de base epistemológica– y la primera construcción de Vladimir Tatlin, “Monumento a la III Internacional”, inspirada en la Torre de Babel, que implicaba una aproximación de la escultura a intervenciones arquitectónicas y constructivas. Con el Constructivismo ruso a principios de los años veinte

¹³ MOURE, Gloria. “Creación plástica en el espacio urbano”. En: *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, imp. 2000. (Ensayo; 1). p. 108).

¹⁴ GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit., p. 352

¹⁵ Como manifiesta en un artículo publicado en “October” en 1981, nº 16 en “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes of the Return of Representation in European Painting”, p. 48-49.

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas; la simulación en el arte; la escritura automática del mundo*. Traducción de Julieta Bombona. 1ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1998. (Estudios. Serie Arte). p. 27 [El ready-made contenía los tres aspectos fundamentales en el desarrollo artístico de la segunda mitad del s. XX: el uso de objetos producidos industrialmente como obras de arte, la pérdida del carácter cerrado de la obra de arte para abrirse el contexto y a la especulación, y la prueba dialéctica de que la misma galería era la que concedía a los objetos un valor y sentido en el mundo del arte. A partir de las teorías de J. Baudrillard, y sus principios posestructuralistas de la “simulación”, “hiperrealidad” y “cultura de la mercancía”, avalados también por filósofos franceses como Michel Foucault, Jean François Lyotard y Roland Barthes, el arte se acabó convirtiendo en

los artistas abandonaron la representación en un intento de funcionalización de la escultura a través del diseño de mobiliario urbano y demás elementos arquitectónicos funcionales para el uso exclusivo del pueblo. Esta revolución estética de lo funcional sería decisiva en la redefinición del concepto de la escultura y en la utilización de nuevos materiales con otras posibilidades de construcción y de expresión. Para B. Buchloh la redefinición de la escultura supuso una *“eventual disolución de su propio discurso como escultura”*, considerando retrógradas las maneras expresionistas del pasado¹⁵. La utilización de objetos de uso cotidiano descontextualizados y desfuncionalizados protagonizó el advenimiento de la neo-objetística a finales de la década de los ochenta por influencia de las teorías de Jean Baudrillard, quien calificaba el arte moderno como conceptual porque trabajaba exclusivamente con ideas, reflexiones o signos cuya fetichización conducía a la disuasión del objeto como forma de ilusión: *“nos encaminamos a la desaparición total del arte como actividad específica”*; las obras de arte *“ya no significan nada en absoluto, aunque significan de todas maneras”*¹⁶. Si bien los objetos minimalistas exigieron la presencia física del espectador para completar la experiencia perceptiva de las obras otorgando al espectador el derecho a dar sentido a las mismas, lo que no tuvo en cuenta el minimalismo en los años sesenta y setenta fue la construcción ideológica del papel pasivo del espectador anónimo o el hecho de que la propia percepción estética dependiera en gran medida del contexto, reflexión en que se debatiría el arte de las décadas siguientes.

El tipo de percepción y desarrollo artístico de una sociedad han venido determinadas por el grado de autonomía concedida a la ideología y a la estética. La obra de arte es, pues, la visión subjetiva del mundo y la expresión de un grupo social. El poder ejercido sobre el control de la percepción del sujeto social ha conducido a un mundo jerárquicamente manipulado y escenificado, una realidad que para J. Baudrillard es producto de un engaño visual, una hipersimulación, un principio que ponía fin al espacio

interpretativo bajo cuya observancia se regulaban también las artes plásticas, la escultura, pintura y arquitectura. La perfección realista de la imagen, a fuerza de ser real, perdía espacio de evocación dando lugar a la desilusión estética. J. Baudrillard reconoció la era contemporánea como la era publicitaria fruto del progreso tecnológico donde la imagen se desprendía de su referente dando como resultado la escritura automática en un mundo de real irrealdad, en perpetua grabación a través de cámaras escondidas en algún lugar. Si bien lo que sabemos o creemos afecta al modo de ver las cosas, la cualidad perceptiva se convirtió en un instrumento de poder por parte de los sistemas mediáticos que imponían subliminalmente sobre el espectador una ideología dominante lejos de la voluntad de enseñar a ver. En base a la intención de M. Duchamp de colocar el “Portebouteilles” en un campo que aún seguimos llamando arte, una hiperrealidad indefinible que ponía fin al portabotellas como objeto real, y al arte como invención de otra escena, el trabajo del artista brasileño Cildo Meireles subvertiría la intención de M. Duchamp investigando el espacio psicológico, topológico y antropológico de la realidad como las series “Insertions” de forma opuesta a los readymades de Duchamp, actuando en el entorno urbano no como objetos industriales colocados en el lugar de objetos artísticos sino como objetos de arte, como objetos industriales. El arte de hoy parece no ser capaz de controlar correctamente la función social que siempre ha tenido: la de hacer consciente el subconsciente y abrir las puertas de la percepción.



un generador de mundos simulados y ficticios. El pensamiento estructuralista influyó de manera decisiva en la corriente conceptual en cuanto que entendía el arte como lenguaje creador siendo más importante la cuestión semántica que el análisis de las formas. En 1985 el filósofo posestructuralista Jean François Lyotard organizó una exposición en el Centro Georges Pompidou de París titulada “Les Inmatériaux” que pretendía destacar el elemento inmaterial del código sobre el puramente físico y material, relevante en cuanto a matriz y soporte. “Les Inmatériaux” verificaba que los mensajes importaban más que los objetos según la condición cultural del momento, evidenciando el proceso de desmaterialización en el ámbito social por impacto de las transformaciones ocurridas en la tecnociencia comunicativa.]

Cildo Meireles. “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projecto Coca-Cola”, 1970. Botellas de Coca-Cola con textos transferidos, 18 cm. Ejemplar ilimitado. Colección New Museum of Contemporary Art, Nueva York

Librando al objeto de la pena de muerte, la única salida posible en el contexto de la sociedad mercantilista era la de la propia condición de mercancía. Con el concepto de “enfriamiento del aura”, J. L. Brea se refirió a una estetización difusa en la obra de arte, una expansión ligada a una pérdida de intensidad en declive del valor aurático que diagnosticaba Walter Benjamín en 1936 con motivo de la era de la reproducción mecánica que no parecía haberse cumplido. Si bien ya Walter Benjamín anunció un descentramiento del valor aurático de la obra de arte desde el original a la copia, luego se pasó a hablar de un “excentrismo” o multiplicación sistemática de la obra de arte en el contexto del “grado Xerox” según la terminología de J. Baudrillard. El objeto, excéntrico en su serialidad, simulación y repetición, asistiría en su aceleración a una cierta desmaterialización. La desmaterialización, entendida como un desplazamiento del lugar y de la significación de la experiencia contemporánea hacia un ámbito más liviano y frío por efecto de los mass media –originado con M. Duchamp y la incorporación del objeto cotidiano al mundo artístico–, se acercaba más a la pérdida de unicidad y originalidad del objeto artístico como efecto de la reproductividad técnica, que a la desaparición o pérdida de su aura como obra de arte.

Frente a la pérdida aurática benjaminiana la actitud a favor del “enfriamiento” del aura salvaba a la materia del desinterés estético disminuyendo su “cualidad térmica” del objeto aunque no su valor físico en atención a las condiciones que rodeaban al objeto, su contexto: *“El objeto mismo no se ha vuelto menos importante, simplemente se ha vuelto menos “autoimportante”*”, decía R. Morris. El objeto tuvo que ser si no anulado, al menos despreciado para que el sistema de distribución lo absorbiera en forma de mercancía con el deseo de expandir la estética por encima de lo formal, lo metafísico y lo trascendente experimentando con formas y materiales antes impensables del mundo real, con materiales efímeros como fotocopias o con sistemas de comunicación no artísticos como el video, la performance... convirtiendo la obra de arte en mercancía como la única producción sim-

bólica eficaz, lo que explica en la actualidad la exhibición de motos Harley Davidson en el museo Guggenheim de Bilbao, la reciente exposición de un total de 124 motos del s. XX en el Kursaal, de San Sebastián o la muestra de ropas de Giorgio Armani en espacios dedicados a galerías de arte.

En el contexto de la sociedad de masas se estaba gestando la idea de “arte popular” donde primaba la mentalidad del consumidor y la belleza desde el punto de vista utilitario. El objeto artístico era manipulado por la masa y convertido en objeto de ocio de “usar y tirar” de forma que el objetivo de la obra de arte, crear un contexto emocional, acababa una vez era experimentado por el espectador como ocurría con las acciones, happenings,... tras cuyo desarrollo no quedaba nada. El objeto no se admiraba por sus cualidades formales o funcionales exclusivamente sino como parte de una globalidad más compleja a favor de la totalidad de la instalación, de la situación, etc. donde el valor material del objeto, a pesar de todo, parecía quedar salvaguardado y ampliado, como advirtió Benjamín H. Buchloh al denominar a este tipo de ensamblados o instalaciones con el concepto de “esculturas construidas” aunque cada vez más alejadas de la figuración¹⁷. Artistas como Christian Boltanski, Jenny Holzer, Tony Cragg, Susana Solano o Alfredo Jaar se sirvieron del objeto para construir verdaderas esculturas o “ambientes objetuales” capaces de significar y comunicar al espectador despertando la imaginación del público e introduciendo parte de la realidad en la experiencia artística, ofreciendo al espectador un entorno habitable donde moverse con componentes reales que establecían un nexo de unión existencial nuevo entre el hombre y el cosmos. Los objetos constituían el componente real necesario para la decodificación correcta del lenguaje de significaciones por parte del espectador, el puente que acercaba los dos mundos: el real y el cósmico. Una vez decodificado el lenguaje a partir de esos objetos extraídos de la realidad emergía el producto artístico en un contexto de significados e interrelaciones. La obra artística ya no se presentaba como un espacio poblado de

¹⁷ La corriente neofigurativa de los sesenta rescataría la figuración incluyendo el componente espacial, no tanto de posición sino dinámico y situacional, el llamado “espacialismo vital” o “espacio activo”, utilizando en general las bases matéricas y técnicas tradicionales como salida del informalismo tras la crisis de principios de los años sesenta.

objetos sino como una fuente de significados y conexiones que desde la fisicalidad del objeto nos transportaba a una dimensión más mental que física. A partir de la década de los sesenta, desde la producción y la crítica del arte se intentó desacreditar el proyecto agotado de la modernidad, el gran sueño del capitalismo industrial de fe en el progreso y el mito de la genialidad del artista. La posmodernidad se alejaría de la obsesión de la modernidad que diferenciaba cada medio expresivo a finales de los años sesenta cuando el arte en Europa derivaba hacia una situación de activismo desencadenada por la revolución sociocultural del momento, donde el arte social y el situacionismo liberaba el arte de su exclusiva vinculación a las prácticas objetuales. En EE.UU., la posmodernidad perseguía el fin de las prácticas formalistas del minimalismo donde ya se gestaba el desplazamiento del interés por la realización del objeto hacia lo procesual. El pensamiento posmoderno favoreció una interpretación de la espacialidad en el mundo contemporáneo, siendo la americana Rosalind Krauss una de la primeras teóricas en trasladar a la crítica artística la reflexión posmoderna sobre el espacio, quien ya desde el minimalismo detectó la presencia de la espacialidad en la escultura bajo el concepto de “campo expandido”.

La transformación en el arte en el caso americano se produjo en los años setenta por influencia de los textos de filósofos europeos del posestructuralismo –M. Foucault, F. Lyotard, R. Barthes, J. Baudrillard– que profundizaron sobre las diferentes formas de representación en el contexto social, así como la perpetuación y funcionamiento de dichos sistemas a través de la representación favoreciendo un enfoque interdisciplinar de las dinámicas de representación, así como el estudio de la función de los mitos culturales en la representación o la construcción de representación en los sistemas sociales, entre otros aspectos. Esta perspectiva de análisis implicaba un enfoque interdisciplinar que supuso el fin del proyecto modernista y el comienzo del proyecto posmoderno basado en la interacción de las distintos medios artísticos y la inclinación por lo

procesual. La aparición de los textos de R. Barthes, J. Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard o Jacques Lacan que desde Europa influyeron decisivamente en la crítica americana de los años setenta reflexionaban sobre la función de los mitos culturales en la representación donde el arte constituía una de las muchas formas de representación con la que aprehendemos el mundo tanto a nivel conceptual –a través de definiciones, imágenes...– como a nivel social, según la raza o género.

La posmodernidad se definiría entonces en relación a términos culturales para los que era válido cualquier tipo de representación o medio artístico como la fotografía, la ligüística, la arquitectura, el diseño... o la escultura¹⁸. Si para R. Krauss el distintivo de arte posmoderno era el campo expandido, para Douglas Crimp el pomoderismo supondría un retorno al “teatro” como la principal característica de lo posmoderno en cuanto que implicaba una preocupación por el carácter procesual, el tiempo y la duración de la obra. Con la posmodernidad se pretendió recuperar el significado del lugar y la valoración del espacio urbano como entorno habitable. Si ya con el minimalismo, según Hal Foster, la escultura se redefinió en términos de lugar dejando de estar apartada sobre su pedestal, desde el “arte–como–simulacro” y “arte–como–texto” de los años ochenta comenzamos a ser testigos de un “retorno a lo real”, el retorno de un arte que buscaba asentarse sobre las formas reales y en los espacios sociales.

¹⁸ En contraposición a Michael Fried y su crítica a la teatralidad del minimalismo, Rosalind Krauss propuso una lectura fenomenológica del minimalismo y del posminimalismo, al afirmar que la nueva escultura ya no implicaba al espectador a nivel privado, psicológico, ni ejercía un efecto instantáneo en el observador sino en relación a las capacidades perceptivas hasta el punto que uno se hacía consciente de su propio cuerpo como ser perceptor en relación a la obra de arte silenciosa y rígida. La fotografía se convierte en un medio privilegiado para el posmodernismo cuando por su carácter reproducible y accesible a las masas comenzó a incorporarse al mundo del arte en los sesenta. En la posibilidad de repetición del modelo fotográfico, el arte podía verse asociado a los aspectos más críticos y deconstructivos del posmodernismo que pretendían anular los anticuados conceptos de originalidad estética, de autor individual y la supuesta singularidad de los productos de autoexpresión.

“Proyectar y dibujar en el espacio; utilizar el espacio y construir con él como si se tratara de un material de adquisición reciente: eso es lo que intento hacer”.

Julio González

3. SI TODO ES ESPACIO

3.1. El espacio: una realidad relacional

El propósito de la escultura moderna a principios del s. XX fue la recuperación de la materia en el espacio siendo Constantin Brancusi el que más amplió y elementalmente cumplió con la redefinición de la escultura: la reducción de las formas a geometrías. En base a la reformulación de la escultura se instauró un nuevo concepto de espacio plástico que constituía una posibilidad infinita generada por la interrelación de otros lugares referenciales más que una masa o superficie que envolvía unos lugares dados. A principios del s. XX la fenomenología de Edmund Husserl (*El origen de la geometría*, 1957-59) ya había indagado sobre el concepto del espacio en el arte y el poder de la mirada y el cuerpo como constitutivos de la visión determinando la naturaleza del espacio con el gesto, la situación de nuestra mirada, la interrelación de los objetos y la experiencia vivencial. La innovación en el pensamiento de Martin Heidegger durante el s. XX fue el reconocimiento de la importancia del espacio en el arte – como se deduce de su opúsculo “Die Kunst und der Raum” para cuya ilustración pidió la colaboración del escultor Eduardo Chillida con algunos de sus grabados– partiendo de la espacialidad del ser humano en vez del análisis de las cosas con respecto al espacio, revolucionando con ello

el concepto de lugar y ampliando la definición de espacio (físico) hacia el lugar (antropológico). La concepción de la espacialidad introdujo en la definición de espacio la categoría “psíquica” que ya no quedaba descrita desde la organización de las cosas sino desde el estado mental del espectador¹. La obra de arte dejaba de ser tan sólo un objeto referido a un objeto para definirse en virtud del espacio que lo hacía presente y del tiempo en cuanto a manifestación. La escultura además de ser referenciada tridimensionalmente –organización de volúmenes y huecos– era “representación” –manifestación, presentación o acto–, lo que anunciaba, así, las cualidades “energéticas” en el espacio. El escultor Pablo Palazuelo habló del espacio como “*un océano ilimitado de energía, matriz de todas las estructuras posibles, constituidas por las interacciones de energía, que, de este modo, adopta nuevas formas perpetuamente [...]*”². El espacio de la obra de arte era también espacio, energía por la cual la obra se manifestaba al individuo como “re-presentación” añadiendo a su geometría valores la espacialidad.

Como conclusión frente a las prácticas artísticas que han desatendido al objeto se puede deducir que, antes que de antiobjetualidad cabría más bien hablar de desplazamiento del énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y el proyecto, incluso en el caso de conceptualismo lingüístico que aún negando la apariencia sensible no deduce de ello un proceso de desmaterialización pues las palabras son también “objetos culturales”, perceptibles y con significación. Todo ello da lugar a la crisis del objeto tradicional en la escultura, sin que esto, entendemos, suponga la muerte del arte y del objeto estético de manera que, como nos recuerda Simón Marchán Fiz (*Del arte objetual al arte de concepto*, 1990), la actitud antiobjeto y antiformalista no debía confundirse con el carácter anti-arte. El arte conceptual fue llamado “process art” o antiforma ya que sin prescindir de los materiales dejaban de lado el objeto haciendo hincapié en la inmaterialidad de la obra como resultado del alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y su elevación a una significación universal.

¹ Esta idea recuerda la concepción del espacio en Leibniz que consideraba el espacio no como algo absoluto sino como un concepto definido mediante la posición y el orden de los cuerpos. En relación a las nociones de espacio y lugar, ya Aristóteles en el libro IV de la “Física” dijo que el espacio era el cuerpo mismo interpuesto y que cada cuerpo tendía a su lugar, de forma que el espacio y el lugar venían referidos con el mismo término.]

² DE BARAÑANO, Kosme. Chillida-Heidegger-Husserl. *El concepto de espacio en la filosofía plástica del s. XX*. op cit., p. 32.

Las obras ambientes tendían hacia una imagen figurativa que sintetizaba y construía otras imágenes de la naturaleza o modificaba un espacio a base de elementos a los que se procuraba no quitarles su esencia material en una atención especial a la cualidad inerte de las materias y procesos, al devenir de las formas. En el s. XX se observa una tendencia a la reducción del volumen de la masa de los objetos escultóricos –como ya señalaron Carola Giedion-Welcker y Eduard Traer– que establecía una relación dialéctica y escultórica entre el vacío y el volumen y definía la obra por su forma, su “tensión interna” y por la creación de espacios desocupados. La “desmaterialización” no renunciaba totalmente a la materialidad sino al fin del dominio exclusivo del “cuerpo sólido” hacia cuerpos más volátiles; renunciaba a la independencia del pedestal que separaba la escultura del espacio real y hacía del objeto un sistema cerrado. *“La escultura en aire es posible: la piedra se limita a rodear el hueco, que es la forma pretendida, “sugerida””, decía Henry Moore, bajo nuestra opinión próximo a la estética romántica de Caspar David Friedrich según la cual “la imagen sólo debe insinuar (...). La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse”*³.

La atención exclusiva del arte, bien hacia lo material, bien hacia lo energético, suponía la visión parcial de un proceso de transformación donde *“...si habláramos de una forma de arte que empleara la energía irradiada, estaríamos avocados a la contradicción de hablar de una forma sin forma y podemos imaginar las acrobacias verbales que podrían tener lugar cuando la romántica metáfora se aplicara a cuestiones relativas a las formas-sin forma (no materiales) y a las formas materiales”*⁴. El arte que depende de la producción de entidades en estado material no se formaba atendiendo tan sólo al estado inmutable de la materia sino siendo necesario asir el objeto (estado material) para llegar a la idea (estado de energía). La idea no es visual, tan sólo se comprende, y si la quisiéramos hacer autónoma desvinculándola de la materialidad nos saldríamos de las fronteras de

³ Cfr. *La voz interior...*, 1830. En: ARNALDO, Javier (ed.). *Fragments para una teoría romántica del arte*. 1ª ed. Madrid: Tecnos, DL 1987. (Metrópolis). p. 53.

⁴ LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. op. cit., p. 83. [Carta-artículo no publicada del grupo Art-Language (Coventry) a Lucy Lippard y John Chandler: “Sobre el artículo “La desmaterialización del arte””, 23 marzo de 1968.]

la estética para centrarnos exclusivamente en lo filosófico. Si, por el contrario, ligamos la idea a lo material en una relación complementaria, el concepto se hace más accesible e inteligible al conocimiento porque se explica desde lo visual y lo tangible. De la misma forma que sin objetos no hay espacio, sin sucesos no hay tiempo, no existiendo un espacio absoluto sino conformado de objetos que determinan la naturaleza del espacio que albergan, lo que establece entre la naturaleza del objeto y el espacio una relación recíproca de afección mutua que incluye el factor tiempo en cuanto a manifestación: “(...) *al no estar el espacio constituido de partículas sino de energía, sólo puede ser reconocido a través de los fenómenos, y no en sí mismo. (...) las partículas deben ser consideradas más como “procesos” que como “objetos”*”⁵.

⁵ OLEA, Óscar (ed.). *Arte y espacio: XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. 1ª ed. Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Instituto de investigaciones estéticas, 1997. (Estudios de arte y estética; 43). p. 18.

De un análisis formal del objeto como organismo autónomo se pasó a un análisis estructural basado en un conjunto de relaciones complejas. Aunque la obra se considerara como estructura más que como suma de elementos materiales, la reflexión sobre las capacidades espaciales de este sistema de relaciones no implicaría la negación de la presencia del objeto. Se trataría más que de una anulación del objeto de una transformación ontológica del mismo no equivalente a su nulidad física. Aunque la cualidad espacial de la obra de arte parecía conducir a una falsa negación del objeto en virtud de la inmaterialidad, lo cierto era que el espacio poético de un objeto otorgaba más espacio del que tenía objetivamente, lo que en el terreno artístico suponía el descentramiento y la pérdida de la autorreferencialidad del objeto. De la expansión del objeto más allá de sus fronteras físicas y objetivas, del abandono el espacio de las referencias físicas hacia un espacio de evocaciones no se podía deducir la negación de la materia sino, antes que nada, la necesidad de revisión de la naturaleza de la escultura —radicalizada en la teoría del campo expandido de la escultura de R. Krauss— donde el valor del objeto seguía existiendo. Al margen de la búsqueda de la realidad de los materiales que persiguió el movimiento moderno, los artistas postminimalistas se centraron en el carácter fe-

nomenológico de los objetos en el espacio. La obra de arte minimal de la segunda mitad de los años sesenta se refirió al cubo interior de la galería como soporte de la obra donde tanto el continente como el contenido funcionaban como parte integrante de la obra y donde los elementos arquitectónicos funcionales de la galería eran determinantes del significado de las obras contenidas en su interior.

El minimalismo, a medio camino entre el formalismo y el antiinformalismo, indagó sobre el carácter procesual en el arte y desembocó en intervenciones más ambientales ligadas al lugar de exposición de la mano de los llamados postminimalistas. Así mismo, las teorías de la feminista y crítica de arte de las revistas “Art in America”, “The Village Voice” y “Z”, Lucy Lippard (Nueva York, 1937), –quien introduciría las preocupaciones estéticas, económicas, naturales y prácticas de las mujeres artistas en el diálogo de la historia del arte como nuevas formas de comprender los impulsos sociales y políticos que creaban el arte y que el arte creaba a su vez– que ya empezaron a conformarse desde su exposición en 1966 titulada “Eccentric Abstraction” se alejaban del énfasis de la materialidad del objeto según la estética antiformalista con interés en el proceso⁶. En esta exposición artistas aún desconocidos como Louise Bourgeois o Eva Hesse –amiga de Mel Bochner, Donald Judd, Dan Flavin o Lucy Lippard e íntima de Le Witt a través del cual conoció a R. Smithson, Nancy Holt, Dan Graham– comenzaban a utilizar materiales informes de nueva generación y uso artístico configurando objetos para ser percibidos, ya no valorados por sí mismos. El Process Art, –también llamado Art Procesual, “Anti-Form”, acuñado por R. Morris, “Abstracción excéntrica” o “Postminimal” que tuvo su clímax en 1968-1975– concibió un espacio emocional y subjetivo, a diferencia del minimal, como puente entre minimal y Earth art donde el carácter informe de las piezas alejaba la escultura de la estructura a favor del proceso y de la materia en estado de transformación.

La exposición “Nine at Leo Castelli” organizada por

⁶ Los antiformalistas (Sol LeWitt, Robert Barry, D. Graham, J. Kosuth...) ofrecían una nueva forma de representación con contenidos estéticos focalizada exclusivamente en la representación del concepto siendo el objeto sólo un mecanismo para expresar una idea. La anti-forma se asociaría con una filosofía antitecnológica próxima al povera (Beuys, Naumann, Klein, Pistoletto) y al land art (Heizer, Smithson, Morris, Dibbets, Oppenheim y De María). Aunque existen opiniones que vinculan la negación del objeto a favor de la idea con la muerte del arte, sin embargo, como advierte Simón Marchán Fiz, de haberse llevado a efecto una actividad anti-artística irreversible no se justificaría el hecho de que, *“últimamente ya no se defiende un antiobjetualismo a ultranza y se aprecia un retorno “matizado” al objeto en una dirección hacia los “nuevos medios”*. El arte povera, procesual, anti-forma o lo que se ha dado en llamar escultura posminimalista haría de los desechos y de las materias primas nuevas formas de sublimidad derivadas de una acelerada pérdida de la carga objetual introduciendo un componente más activo en la obra de arte.

⁷ La exposición “Nine at Leo Castelli” organizada por R. Morris en diciembre de 1968 contó con la participación de artistas norteamericanos procedentes de la antifirma y povera europeos como Giovanni Anselmo, Eva Hesse, Bruce Nauman o Richard Serra, quien presentó la ya comentada obra titulada “Splash Piece”, consistente en unas salpicaduras de plomo fundido sobre el zócalo de la galería. Según Ana M^a Guasch (*El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*, 1997, p. 171), la importancia de esta exposición estribaba, a diferencia de la presentada dos años antes en el Jewish Museum, “Primary Structures”, en la superación de los presupuestos minimalistas, lo que se tradujo en un profundo cambio en cuanto al comportamiento espacial, densidad y abstracción de las formas. La obra de Eva Hesse, como veremos en los trabajos de Mona Hatoum, remitía a la ansiedad derivada de su dolorosa infancia: el exilio forzado de su país debido a la ocupación nazi así como el suicidio de su madre a la edad de 10 años. Los traumas del pasado se harían presentes en sus obras rodeadas de una enfermedad latente definidas por Mel Bochner en su aspecto más visceral como

Robert Morris en 1968 supuso un desplazamiento del interés de lo objetual hacia la fase de concepción de las obras y el proceso. R. Morris defendió el uso artístico de nuevos materiales para la escultura al margen de los reconocidos como nobles (metal o piedra) abogando por el uso de materiales flexibles e impensables en el ámbito artístico y por el análisis del comportamiento físico de los mismos (fieltros o plomo). Eva Hesse, Joseph Beuys o Barry Flanagan utilizaron materiales como medio u objeto de un espacio y un tiempo determinados (cuerda, látex, barro, alambre, fibra de vidrio...) manipulados para destacar la cualidad táctil de los mismos en piezas para ser tocadas. El objeto como huella o materialización de un gesto de objetos suspendidos, extendidos, hundidos... suscitaba empatía o repulsión prevaleciendo la procesualidad fenomenológica del acontecimiento artístico con implicaciones tanto físicas como emocionales o intelectuales de carácter autobiográ-



Eva Hesse preparando su estudio en Bowery para la fotógrafa Gretchen Lambert, 1966. Legado de Eva Hesse. Cortesía de Robert Miller Gallery, Nueva York.

fico⁷. En un momento en el que la noción de escultura se redefinía, la obra de Eva Hesse superaba ampliamente las corrientes minimal y postminimal a través de un lenguaje basado en la experiencia de la forma, del espacio y de los materiales. Cuando a finales de los años sesenta los artistas abandonaron el estudio en busca de otros lugares y formas de creación diferentes hasta el punto de no crear nada en absoluto, según Mel Bochner, fruto del distanciamiento o “enfriamiento” después del derrumbamiento del dogmatismo modernista, E. Hesse participó de ese “enfriamiento” porque sus piezas respondían a la economía formal del minimalismo, aunque no según la lógica reduccionista de los sesenta o mediante el abandono del taller sino a través de gestos primarios del lenguaje de la artesanía y tejeduría con nudos, suspensiones, sumersiones o vertidos evitando cualquier rastro de manipulación instrumental. Sus cubos de interiores peludos dieron a las formas del minimalismo una lectura erótica combinando los conceptos de serie y repetición minimal con la fluidez y fragilidad orgánica de materiales tales como la fibra de vidrio, escayola, cuerda, tela o látex como expresión original del sujeto según lo cual las obras de 1965 constituirían, a juicio de Anna M^a Guasch, la vertiente “desmoralizadora” del minimalismo.



“vómitos de plástico” o “cuerpos percibidos como sistema de evacuación” o sistema de desagüe: por ejemplo, “hang up” (“colgado”) era la expresión más usada por E. Hesse en sus diarios para describir su fracasada relación conyugal. E. Hesse concebía el arte y la vida como investigación y construcción: como describe E. S. Wilson (E. S. Wilson y Eva Hesse: “Alone And/or Only With” en *Artspace*, vol. 16, núm. 5, 7 octubre 1992, cfr. *Eva Hesse*. Valencia: Instituto Valencià d’Art Modern, 1993), el análisis psico-formal de la obra de la artista tiene su explicación en el sentido etimológico del término “construir”: “con” (que sugiere “UIT/con” o “together/junto”) y “struct” (que significa “to pile up/apilar”), y “conocimiento”: “con-nais-sance/con-nacimiento” (que sugiere que el sujeto se constituye en el surgimiento de la obra).

Eva Hesse. “Accession II” (Acceso II), 1967. Acero galvanizado y tubos de plástico. 78,1 x 78,1 x 78,1 cm. The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Friend of Modern Fund, Miscellaneous y otros. Fondo de donaciones.

⁸ J. Pirson describe esta idea a través del objeto de la silla. *“La silla dicta una moral de mantenimiento –un espacio del cuerpo y un espacio social– y un espacio del lugar”* (*La estructura y el objeto*, p. 24). La silla fabricada –aquella que sigue la dirección materialista del orden– o la silla creada –aquella que introduce una nueva manera de pensar o vivir, de reconocerse a través del objeto autocreados para J. Pirson un objeto social, una señal de orden existente. Por otro lado, según Jean Baudrillard, el sentido del asiento *“no es exactamente el de la postura corporal sino el de posición recíproca entre interlocutores [...] Los asientos modernos [...] responden quizás a una preocupación fundamental: no estar nunca solo, pero tampoco cara a cara”*, lo que nos recuerda la significación de los bancos públicos en la obra de Jenny Holzer o de la silla en el trabajo de Mona Hatoum.

⁹ CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. op. cit., p. 37.

La vivencia subjetiva podía objetivarse con el descubrimiento de los correspondientes procesos psicológicos hasta el punto de realizarse por la acción y contribuir con nuevas realidades por medio de la creación y la primacía de la estructura, del espacio como elemento estructural en los sistemas constructivos. La corporeidad del espacio a través del gesto, sexo, mirada, situación... y su materialización mediante la interrelación de los objetos y las vivencias proyectadas en ellos permitía hablar del objeto como aquel que, si tradicionalmente se había concebido como independiente del punto de vista del espectador, percibido ahora como una estructura, dejaba de ser ajeno al sujeto para encarnar una emoción. Ligada a la definición de objeto y a propósito de la edificación que nace del mismo germen que nos remite a la fuerza, al núcleo, Jean-François Pirson definió la estructura como *“poder latente de engendrar objetos”*, y como *“entidad autónoma de dependencias internas”* en relación a las múltiples relaciones y contradicciones constructivas, espaciales, sociales, económicas, culturales y políticas que se producían antes de dar vida propia al objeto⁸. El objeto de interés para el arte contemporáneo sería definido como: *“una estructura de comportamiento, un proceso de relaciones y un “hacerse” y “deshacerse” continuo basado en la libertad de configuraciones que tiene la propia materia como energía”*⁹.

Partiendo de la base de que la forma de un objeto es siempre el resultado de algo formado por uno mismo, la búsqueda de la belleza orgánica aliviaría la “ansiedad espiritual del espacio”, la angustia del objeto muerto e inorgánico, según la fórmula del “Einfühlung” por la cual gozar estéticamente equivaldría a gozar de uno mismo en un objeto sensible que no soy yo, entendiendo el placer estético como placer objetivo de sí mismo. La voluntad o intención de “hacer” –diferente del “poder hacer”– determinaría el acto de crear siendo el objeto en potencia, dice J. F. Pirson, de forma que dicha pretensión sería genuina de cada ser y hablaría de la organización de los aspectos del mundo interior. En base a la equivalencia entre el objeto (en potencia) y el mundo interior existiría una proyección del ser humano en

el espacio a través de los objetos siendo la cuestión clave no tanto el motivo del hecho o el objeto artístico sino las relaciones del creador con la naturaleza a través de la materia.

El objeto creado era para J. F. Pirson un momento de experiencia íntima de la persona, una especial manera de ver o vivir el espacio influenciado por la comunidad local o lugar. El espacio proyectivo desde el punto de vista psicológico sería el resultado de considerar el objeto no aislado sino en relación a un “punto de vista” –bien del sujeto, bien de otros objetos– sobre el que se proyecta el objeto, de manera que este último se vería influenciado físicamente por los parámetros espaciales siendo la elección del material del mismo lo que finalmente determinaría el clima psicológico del conjunto. Esto implica que el objeto y el sujeto ocupan el mismo espacio proyectivo que se extiende más allá de las formas; en relación a la representación perspectiva, H. Holloway señalaba que la abstracción de la forma suponía una *“reconstrucción completa del espacio físico, basada en las propias acciones de la persona; la reconstrucción de las formas descansa sobre el proceso activo de poner en relación”*¹⁰.

Podemos decir que desde el lenguaje hasta la economía existen estructuras en toda actividad humana definidas como construcciones (del latín “struere”, “construir”) y generadas por repetición de formas iguales o semejantes en contacto entre sí o en tres dimensiones capaces de modular un espacio, otorgándole una unidad formal morfológica –vegetal, mineral,...– en un orden orgánico que consigue equilibrar perfectamente las necesidades de las partes con las necesidades del todo. Si bien el paso de texturas a estructuras es una cuestión de escala, si ampliamos la textura encontramos los elementos básicos que la componen según esquemas generadores de formas en crecimiento –estructuras dentro de estructuras por necesidad vital– como ocurre con las formas minerales geométricas o formas vegetales o naturales orgánicas como una hoja de planta o un ala de una libélula. A la frialdad de la trama de hilo y cuadrícula que remite al orden de lo geométrico,

¹⁰ DE BARAÑANO, Kosme. *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía plástica del s. XX*. op. cit., p. 24



Estructura de un ala de libélula.
(Foto: Ana M. Gallinal)

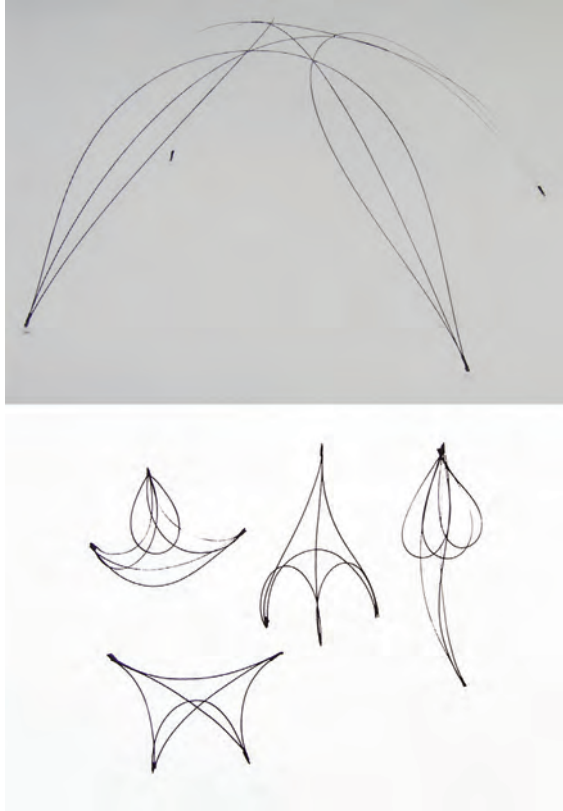
se opondría la calidez del tejido, de la piel. Las estructuras suspendidas, a diferencia de las apoyadas en el suelo, serían siempre más ligeras por el beneficio de la fuerza de la gravedad, como advirtió el artista Antoni Gaudí, quien para la realización de sus construcciones en material ligero y resistente con piedra de basalto, según la voluntad de ordenar y reunir, de estructurar el universo en el espacio y en el tiempo como renovadores de la experiencia de la edificación y la construcción, experimentaba con hilos en sus maquetas con nudos, definidos como uno de los primeros signos de edificación, el primer modelo de cabaña primitiva nacida de la unión de ramas curvadas que representan el símbolo técnico más antiguo conocido como la expresión de las primeras ideas cosmogónicas de los pueblos.



Artefactos de cultura aborigen. Museo de Brisbane. Australia. (Foto: Ana M. Gallinal)

Frente a la elección de materiales del Modernismo Internacional en arquitectura como el cristal, bronce o acero, se utilizaron materiales como la arcilla, textiles naturales... con una intención arcaica, metamórfica, artesanal y opaca vinculando la presencia humana en la tierra a los ciclos de

la naturaleza a través de estructuras que se erosionaban siguiendo un continuo crecimiento natural o siguiendo sus propias leyes físicas como forma de experimentación, lo que motivaría, p. ej., la creación de prototipos como “Flexy”, un objeto con función estética no estático de seis hilos de acero inoxidable de un metro de longitud fijados por cuatro puntos en el espacio tridimensional como medio de experimentación como módulo flexible y topológico.



“Flexy”, constituido por tres hilos flexibles que parten de cada vértice del tetraedro dibujando curvas según las leyes de la flexibilidad y de la gravedad con formas ilimitadas. Prototipo de diseño de investigación producido por Ediciones Danese en un número ilimitado de ejemplares, útil para la proyección de modelos experimentales con técnicas y materiales diversos.



Pepe Espaliu. “Sin título (Tres Jaulas)”, 1992. Alambre de hierro esmaltado en negro. Medidas variables.

El artista brasileño Cildo Meireles, pionero de la instalación desde 1960 y principal representante del Neoconcretismo en Brasil, reflexionaba acerca de las cualidades artísticas del objeto investigando los efectos de la elección del material en la percepción del espectador. En relación a su obra C. Meireles escribía: “*Lo que me interesa es el doble carácter de estos trabajos: un objeto puede estar comprometido simultáneamente en dos niveles: dentro y fuera de la definición de arte histórico del arte objetual*”¹¹. El Neocretismo de Meireles proponía el arte como una nueva realidad, como algo que existía en el espacio que vivíamos, que le llevaba a trabajar con objetos ambiguos y paradigmáticos que podían funcionar como símbolo y materia prima a la vez, como interpretación entre el trabajo artístico y la vida diaria determinantes en la elección del material. En “Volátil” (1980-1994) el artista utilizó madera, ceniza, velas y gas natural para crear una situación de peligro de carácter multisensorial, no exclusivamente visual, cuya interacción de elementos de distinta naturaleza simbólica y sensitiva eclipsaran la percepción aislada de objetos que, experimentados de forma independiente no generaban ningún riesgo para el espectador, de manera que lo que despertara la intuición de peligrosidad fuera la conjunción de elementos que separadamente no ejercían reacciones de temor en el sujeto. La conjunción de materiales en una determinada situación espacial provocaban en el observador una reacción psicológica: el espacio físico de la sala interactuaba con el espacio interior del sujeto alertando al individuo de la situación de peligro.

¹¹ HERKENHOFF, Paulo; Gerardo MOSQUERA; y Dan CAMERON. *Cildo Meireles*. 1st ed. London: Phaidon Press Limited, 2002. (Contemporary artists/ Phaidon). p. 13

En “Desvío para o Vermelho”, una variante de instalación ligada al arte ambiental y a la desmaterialización, Cildo Meireles creó una situación donde subyacían los principios de abstracción basados en la homogeneidad cromática que tendía a relacionar formas, incluidas las dispares, por un lado, aportando una claridad estructural con el fin de no desviar la atención de la obra como un todo –como precedente de los trabajos artísticos de las décadas siguientes de los años ochenta y noventa, como los de Olafur Eliasson– y, por otro

lado, anulando cualquier tipo de referencia espacial y objetual sumergiendo al espectador en cierta desorientación.



Cildo Meireles. "Desvio para o Vermelho (Red Shift) I: Impregnação (Impregnación), 1967-84. Instalación, XXIV, Bienal de Sao Paulo, 1998



Jenny Holzer. "Painted Room", 1978. Acrílico sobre látex pintado. Instalación. Institute for Art and Urban Resources, P.S.I., Nueva York

¹² JOSELIT, David Jo-
selit; Joan SIMON; y
Renata SALECI. *Jenny
Holzer*. 1st ed., repr.
New York: Phaidon,
2001. (Contemporary
artists). p. 57

Un proyecto parecido basado en la homogeneidad cromática fue el realizado por la artista Jenny Holzer cuando aún era alumna de la Escuela de Diseño Rhode Island en 1975 donde pintó todo su estudio de color acrílico azul: “*Era interesante cuando andabas por la habitación, porque no podía decir dónde estaban tus pies, los objetos espaciales estaban interrumpidos*”¹². Igualmente, el efecto buscado por este tipo de espacios fue indagado por el cineasta americano David Lynch, conocido por su predilección por las habitaciones grises en cuyo interior no había nada más que un par de muebles, lo necesario para que una persona sentada se viera realmente en contraste en medio de una arquitectura fantástica y atractiva actuando el espacio como edificio al margen de los elementos funcionales, con un fin muy diferente al buscado por los pequeños centros comerciales y casas posmodernas que, según D. Lynch, atentaban nuestras almas (Chris Rodley [ed.], 1998, p. 183). En las habitaciones monocromas creadas por David Lynch como la Habitación Roja de “Twin Peaks” no existía el problema del tiempo y todo podía ocurrir en una zona libre, la de “ningún sitio”, haciendo de lo imprevisible algo aterrador.

Desatendido el análisis y la investigación formal que tanto preocupó a la vanguardia desde el modernismo, los nuevos planteamientos artísticos indagaron sobre la relación del hombre con el espacio real. Como antítesis al “arte puro”, la nueva ideología amparada por el conceptualismo persiguió la reflexión de los factores implicados en la expresión con el apoyo y colaboración de las ciencias y la tecnología. Con todos estos objetivos los artistas hicieron de sus trabajos una función crítica para modificar la teoría del propio arte e incluso de la propia vida llevando la inventiva no sólo a la elección del objeto figurado sino a los medios y a los materiales utilizados, a los modos de transcripción y sintaxis. La intervención “Marulho” (“The surge of the sea”) que C. Meireles realizó para la Bienal de Johannesburg (1997) consistió en la representación del mar mediante “carpetas” de libros que reproducían fotografías de agua de mar en color —a lo que sumaba a nivel sonoro la

repetición de la palabra “agua” en varios idiomas— haciendo del trabajo una obra “multisensorial” como una clase de “baja tecnología” virtual donde el desplazamiento tenía lugar en la mente del observador a partir de la percepción visual y auditiva que, según D. Lynch, se daba en el cine cuando todos los elementos cinematográficos se fusionaban produciendo lo que él a menudo definía como “ambiente”, un zumbido continuo y denso o “sonido de ambiente” que se escuchaba cuando había silencio hasta el punto de hacer de él una única banda sonora, como en la película “Cabeza borradora” (“Eraserhead”, 1976) donde los interiores parecían exteriores y se tenía la sensación de vivir sin descanso en habitaciones tan ruidosas como el mundo de fuera. Las aportaciones tecnológicas y estimulantes sinestésicos utilizados en “Marulho” permitían al espectador transgredir las barreras de lo físico en un viaje conceptual y sublime por el mar, lugar al que Carl Sagan se refirió en una ocasión como metáfora del espacio parafraseando a Isaac Newton, según la cual un científico era como un niño que recogía conchas sin comprender su origen¹³.

En la Documenta IX de Kassel (Alemania, 1992) los artistas convocados, un total de 187 de distintas nacionalidades, unificaron sus criterios creativos en base al diálogo con los espacios de exposición dados a través de instalaciones realizadas en su mayoría ex professo para las salas, espacios naturales, públicos o urbanos. En base a un lugar dado, la instalación planteaba otro espacio de representación con valores psicológicos, históricos y antropológicos, como se deducía de la intervención de C. Meireles titulada “Fontes”, constituida por instrumentos de medición temporal y espacial creados por el hombre para organizar el mundo, reglas y relojes, fuentes numéricas en cantidades diversas de unidades dispuestas con cierta abstracción monocromática de tonalidad amarilla como reflexión sobre el conocimiento que tenemos del mundo: dónde estamos, cuándo y por qué somos. Si bien la concepción modernista de Clement Greenberg —que había considerado la experiencia visual como una categoría aislada del ámbito

¹³ Harald Szeemann habla del “desplazamiento” que conduce al desarrollo en la obra de un juego de lenguaje por el que la pieza viene a ocupar el “lugar de su pedestal” para renunciar al puro “acto de enunciación”. La obra de C. Meireles lleva implícito este desplazamiento del que habla H. Szeemann, para quien desde la modernidad la obra se convierte en discurso y se apropia del pedestal. Por otro lado, Jean Dubuffet (*El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 175-157) se referiría así a la sublimidad de la inmensidad espacial provocada por el mar: “¡me gustan tanto los grandes espacios desnudos en los que no hay obstáculo ni trazo que sugieran sentido a la marcha, donde no existe dirección, como en el mar, en las llanuras nevadas o en el gran desierto!”]

vivencial— no se ajustaba a las prácticas espaciales fenomenológicas y perceptivas ni contemplaba el significado real de la obra que para los ambientalistas surgía sólo en un espacio interactivo entre espectador e imagen, el espacio, según esta última perspectiva de análisis, se podía considerar de manera polivalente en base al carácter psicológico —el espacio como objeto de la percepción o resultado de una experiencia vivida—, geométrico —espacio de dimensiones objetivas—, físico —el espacio en relación al tiempo—, gnoseológico —el espacio como categoría de conocimiento—, ontológico —el espacio como determinación y caracterización de ciertos tipos de seres—, y metafísico, es decir, el espacio como comprensión de la realidad.

El hombre siempre ha buscado con rigor científico la forma de ajustar objetivamente los valores espacio-temporales ordenando el tiempo a través de aparatos de medición con el uso de instrumentos de información meteorológica, temporal, espacial... que detectan el clima, la hora o las distancias geográficas... Aunque la aproximación euclidiana constituya la manera más organizada de conocer la naturaleza geométrica del espacio, si atendemos a otros factores extraformales la dimensión espacio-temporal no es en absoluto abarcable objetivamente resultando imposible una aproximación racional fiel a la realidad fenomenológica. Mientras que el espacio es una extensión, una materialidad, una realidad, el tiempo es una noción sin referencia e inmaterial que remite a sensaciones de la experiencia y se asimila mediante la percepción, la duración, ordenación... Los instrumentos que miden el tiempo ofrecen datos que son una abstracción (horas, minutos...) de forma que la marcación del tiempo, lo verdaderamente material, sería *“el movimiento astral o astronómico de unos objetos llamados Tierra, Sol, Luna, [...]”*, dice Georges Perec, para quien todo es espacio, todo tiene lugar en el espacio y ocupa un espacio de forma que lo vacío y lo lleno participan del espacio dinámico que como materia que es se transforma, como demuestra la teoría de los agujeros negros según la cual el vacío también ocu-

pa su lugar en un proceso donde no hay principio ni fin sino transformación continua de la materia/inmateria¹⁴.

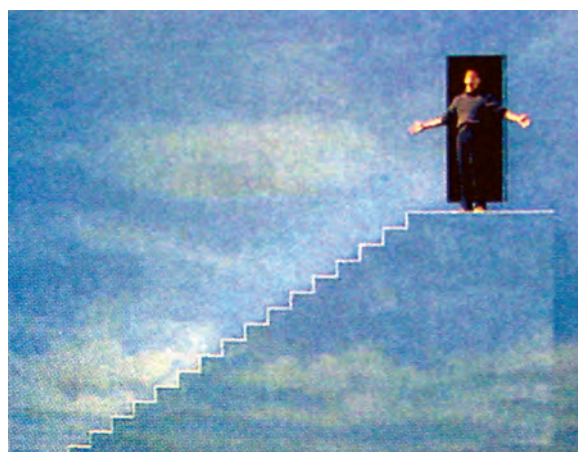
Sin embargo, en general, podemos decir que las categorías del espacio y el tiempo explican toda realidad desde su dimensión binómica y filosófica de forma que cualquier intento de medición de la realidad está determinada según parámetros espacio-temporales cuya objetividad y autenticidad resulta cuestionable porque ¿en base a qué decimos que “esto” forma parte de la realidad o que “ahora” es el “presente”? En la película de “El Show de Truman”, el actor caracterizado por Jim Carrey, Truman Burbank, creía vivir en un lugar real y verdadero para descubrir finalmente que todo era un decorado perfectamente diseñado, y él mismo, protagonista de un montaje televisivo de máxima audiencia, testigo de su propio nacimiento, que emitía en directo durante 24 hrs. al día sin interrupciones. La vida de Truman había transcurrido con normalidad y tenía todo lo que cualquier ciudadano pudiera desear en el contexto de una sociedad americana: un hogar, una familia y un trabajo, el decorado de un pueblo donde las personas con las que Truman se relacionaba eran los actores necesarios para el rodaje del programa, la historia de la vida cotidiana con guión establecido. Cuando el protagonista, a la edad de los treinta años, decidió navegar para conocer más allá de su realidad descubrió al final de su viaje que su mundo era un engaño, un simulacro escrupulosamente elaborado donde las realidades objetivas no explicaban ¿cuánto es ahora? y ¿dónde está el final?: “*Creo que hay una frontera subliminal donde de repente tu representación y tu posición real se mezclan, y veo donde tú “realmente” estás, tu propia posición*”¹⁵.

Traspolando esta reflexión sobre espacios simulados al mundo del arte, el sociólogo francés Jean Baudrillard defendió que en la estética, contemporánea no había cabida para el espacio interpretativo y sí para la desilusión estética donde el valor primario del arte, el de crear ilusión, desaparecía en un mundo de engaño, el “grado Xerox” de la cultura de estetización total: “*Vivimos en un mundo de simu-*

¹⁴ PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción de Jesús Camarero. 3ª ed. (1ª ed., 1999) Barcelona [s.l.]: Montesinos, 2003. p. 10 [El interés por el sistema astrológico nació fruto de la relación entre los biorritmos humanos y las posiciones astrales. Con los romanos se puso de moda las nociones de Ascendente y Casa Zodiacal, ya elaboradas por los griegos, que partían del principio de que si los astros influían en nuestras vidas era probable que esto sucediera desde el nacimiento –de forma que la hora del nacimiento era fundamental para el horóscopo que, en griego, significaba “ver la hora” –, siendo así como el cielo astrológico se conformó con 12 Casas Zodiacales, análogas a los 12 Signos, como la constelación levantada en la hora del nacimiento del sujeto. Bajo la doctrina de los Aspectos, los romanos estudiaron las relaciones de los planetas entre sí y sus efectos probables sobre la vida humana, y la posibilidad de predecir acontecimientos históricos o nacimientos de hombres especiales. Durante el Renacimiento, Johannes Kepler intentó dar a la astrología unas bases científicas alejándola de la magia y el esoterismo, de manera que según el científico los

efectos de los astros sobre la vida humana eran el resultado natural de las relaciones geométricas que éstos mantenían entre sí dentro del marco del sistema planetario. En el siglo XX, la astrología se difundió de manera vertiginosa interesando a toda clase de disciplinas, incorporándose a las ciencias humanas y vinculándose con el psicoanálisis, la etnología, sociología, etc. y el pensamiento de la época como ya ocurriría en sus orígenes.]

lación, en un mundo en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez, esconder esa desaparición. Eso es lo único que hace hoy el arte y lo único que hacen los medios de comunicación: por ello están condenados a un mismo destino”¹⁶.



Fotograma de la película “El Show de Truman”, de Peter Weir, 1998

¹⁵ GRYNSZTEJN, Madeleine; Daniel BIRNBAUM; y Michael SPEAKS. *Olafur Eliasson*. 1st ed. New York: Phaidon, 2002. (Contemporary artists). p. 11.

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. op, cit., p. 21



Cildo Meireles. “Maruhho (Oleada)”, 1991-97. Instalación, Bienal de Johannesburg

La cultura transestética contribuiría a la pérdida de la cualidad evocadora generaliza de los objetos fetiches sin valor, sin aura, que ocultaban la realidad del decorado fingiendo la realidad del simulacro o prueba fáctica del engaño como reflejo de la pérdida en el sujeto de la autorreflexión

e interpretación el mundo. Frente a esto, el arte buscaría la reflexión sobre la naturaleza del espacio y el origen del hombre como principio verdadero o “axis mundi” siendo el arte en su esencia, como decía M. Heidegger, “*un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica*”. La búsqueda del lugar como la búsqueda mítica del “axis mundi”, de un lugar donde quedarse, de algo a lo que aferrarse, sería el motor que mueve el mundo e incita a ir más allá de la realidad conocida y aprendida como verdadera. El ámbito supuestamente real se desvanecería y convertiría en representación al tiempo que se conoce otra dimensión al otro lado del escenario, el abismo de lo verdadero donde la nada es todo a la vez, y que en el “Show de Truman” queda escenificado fuera del decorado azul, al final de la escalera cuya simbología, entre otras cosas, apoyándonos en las teorías del psicoanálisis, representa la relación y comunicación entre dos mundos diferentes.

En la escena final del film, Truman interpretaba con una sonrisa en su rostro el tránsito de una realidad que se desvanecía como un simulacro y abría paso a una nueva dimensión al otro lado de la “puerta”. En el mundo de Truman todo estaba pautado de forma que nada pudiera incitar a cruzar la frontera. El protagonista tenía todo lo que cualquiera podía desear aunque, sin embargo, la desidia de lo rutinario y lo pautado llevara al protagonista a buscar más allá de lo conocido y a salir fuera de la línea de demarcación permitida. Las cosas del espacio simulado, a fuerza de esconder la realidad y esforzarse por ser reales, limitaban cualquier posibilidad de ilusión anestesiando la necesidad del espectador por conocer más allá. Fuera, en el exterior, donde se acababa el decorado, no había un sistema sujeto a la escenificación programada establecido como norma. Ante la cuestión de si el ahora es parte de un sueño y si la auténtica vida está detrás o delante de nosotros, David Lynch contesta: “*Ahí la gente se engaña muy fácilmente. No estamos experimentando la realidad definitiva: lo “real” está latente durante toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de*

¹⁷ RODLEY, Chris [ed.]. *David Lynch por David Lynch*. Barcelona [s.l.]: Alba Editorial, 1998. p. 384.

¹⁸ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. op. cit., p. 27.

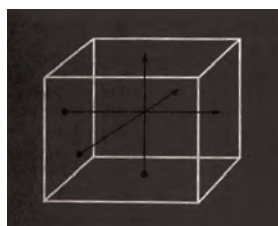
*cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el miedo desaparecería*¹⁷.

El espacio puede ser visto desde un sentido absoluto como cosa en sí, como espacio cartográfico, desde un sentido relativo en base a la existencia de los objetos y las relaciones entre ellos, o como espacio relacional: “*El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional: cosas y relaciones juntas*”¹⁸ de forma que cuando hablamos de espacio social algunos prefieren los términos de espacialidad o espacialización de la sociedad en lugar de espacio a lo que se suma, desde una perspectiva filológica, las investigaciones lingüísticas reveladoras en base a la relación intrínseca y afectiva del hombre con el lugar: los pueblos se definen según el territorio que adquiere un valor subjetivo. Marcel Mauss estableció correspondencias en el pueblo esquimal entre los nombres de los grupos y los nombres de los lugares donde la terminación de los nombres en “mut” significa “habitante de”. Por otro lado, la expresión vienesa de “Heimatbezirk” identifica el barrio con la patria y el espacio vital, a partir de lo cual se deduce la ciudad como la patria del hombre moderno. Igualmente, la “geografía mítica” ha explicado la asociación del norte con el frío y el invierno, y el sur con el verano o calor por lo que las habitaciones orientadas al norte se consideran frías e inferiores por razones subjetivas y sentimentales. Los ciudadanos describen su orientación espacial en función de los detalles geográficos de la región de forma que la percepción en el espacio se liga a las características físicas de la región. Así, p. ej., en Barcelona la descripción mental del diseño urbano de los ciudadanos se caracteriza por la orientación “hacia mar o montaña” que sigue al nombre de la calle para indicar si se trata del lado par o impar (ejm. c/ Hospital 131 “en el lado de mar/ montaña”). En el caso de los pueblos montañoses del interior de la isla Ceram de las Malucas, atravesada por una alta cordillera más allá de la cual se concibe el fin del mundo de espalda al mar, los alfares carecen del concepto de un punto cardinal fijo para lo cual la dirección fundamental

“hacia el mar” sirve de referencia a todas las demás y es constante en todos los lugares de la isla que comparten la vista libre al mar. La capacidad de orientación del sujeto implica el conocimiento temporal –pasado y futuro próximo– que alude al espacio que llegará en un momento o que formó parte de las actividades del ayer. Al factor de orientación espacial se suma el factor de predicción temporal, siendo el movimiento del cuerpo del sujeto el agente dinamizador de la relación espacio–tiempo. La realidad sensible está en continuo cambio por lo que el conocimiento de la misma se basa tanto en la orientación como en los principios de predictibilidad según lo cual la información completa del mundo se obtiene no en función de términos exclusivos referidos al “allí” o “ahora” sino ejemplificada bajo expresiones como “girar allí” y “después volver aquí”.

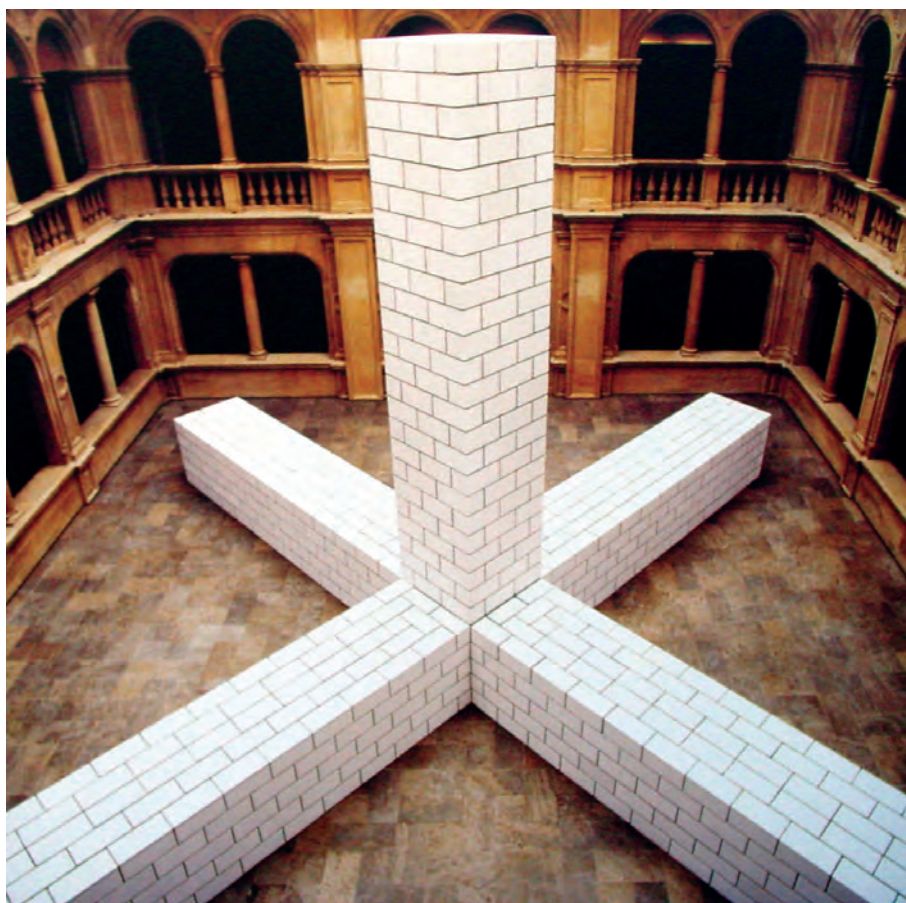
Hasta ahora hemos analizado cómo en la percepción de la realidad humana la categoría del espacio y del tiempo cabalgan juntas, de forma que cualquier organización espacial lleva implícita una experiencia temporal y viceversa. Si atendemos a su configuración tridimensional, la estructura espacial se ordena en base a tres ejes direccionales conectados por un centro, que indican seis puntos situacionales en total y dos polos de orientación en cada eje. Para Berthelot, la ordenación del tiempo, en especial el de la semana, suele proceder de la del espacio en cuanto que el conocimiento de las siete direcciones del espacio tridimensional, las seis orientaciones de los tres ejes bidireccionales, dos por cada una de las tres dimensiones más el centro –que se corresponde con el día domingo de la semana, día sagrado o del descanso–, origina la proyección de ese orden en el tiempo¹⁹. El simbolismo de los ejes verticales y horizontales y del centro no indican solamente una situación física en el espacio sino que presuponen una orientación, una dinámica direccional y temporal. Según la concepción hindú, el significado del “presente” situado en el centro de los ejes sería, en cuanto a su manifestación, “un instante inaprensible”, comparable a lo que en geometría es el punto sin dimensiones, sin representación

¹⁹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 5ª ed. (1ª ed. 1997) Madrid: Siruela, 2001. p. 144, [en la entrada “Tiempo”.]



Espacio. Esquema de la identificación relativa entre abajo, izquierda y detrás, y viceversa

por ningún órgano corporal. De la misma forma que el “punto central” encierra todas las posibilidades espaciales, el “presente” concentraría en un instante la realidad temporal. Con la orientación simbólica de la dimensión espacio-temporal se corroboran las teorías orientales tradicionales que justifican, por ejemplo, la correspondencia del eje horizontal orientado hacia la izquierda con un retorno al pasado y la implicación a nivel psicológico de cierta introversión y contemplación del inconsciente.



Sol LeWitt. “Rows in four directions and tower”. Münster, 1997. Concrete blocks. 1100 x 2200 x 2200 cm.

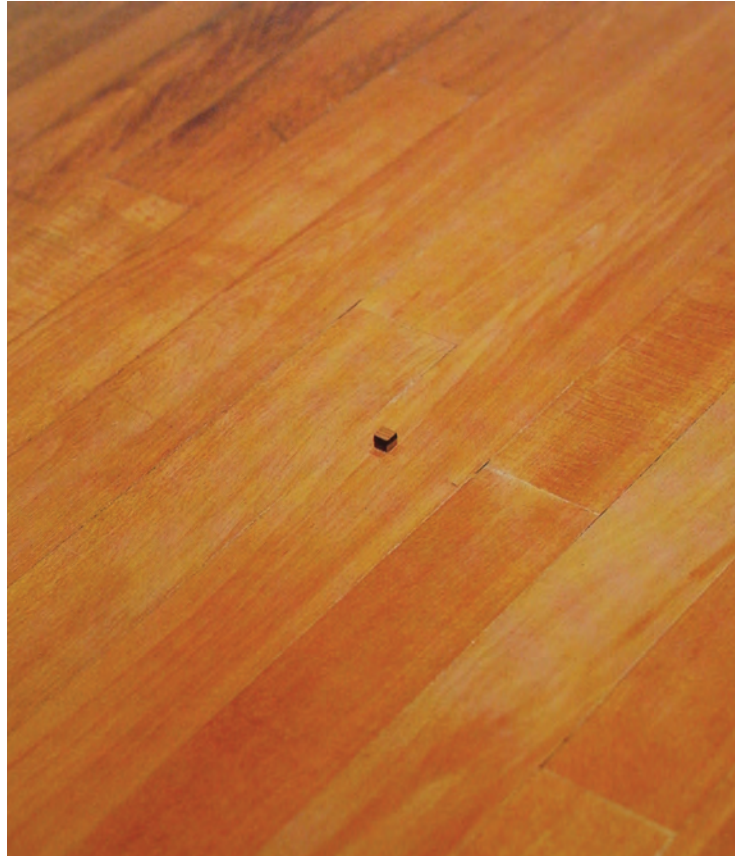
Desde la reflexión filosófica de la experiencia espacio-temporal en Edmund Husserl encontramos que nuestras expectativas del momento venidero y la memoria de algo pasado son parte de nuestro sentido del ahora que también es atribuible a la naturaleza artística. G. Ephraim Lessing (*Laocoonte*, 1977) distinguió entre las artes espa-

ciales (escultura, arquitectura y pintura) y las artes temporales desplegadas en el tiempo (poesía, música, artes escénicas y dramáticas) en base a lo que buscó diferencias existentes entre los signos naturales que se refieren a un objeto estático (artes espaciales) y los signos arbitrarios que aluden al objeto como un acontecimiento dinámico (artes temporales) y a partir de lo cual Rosalind Krauss definiría la escultura como *“un medio localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo”*²⁰.

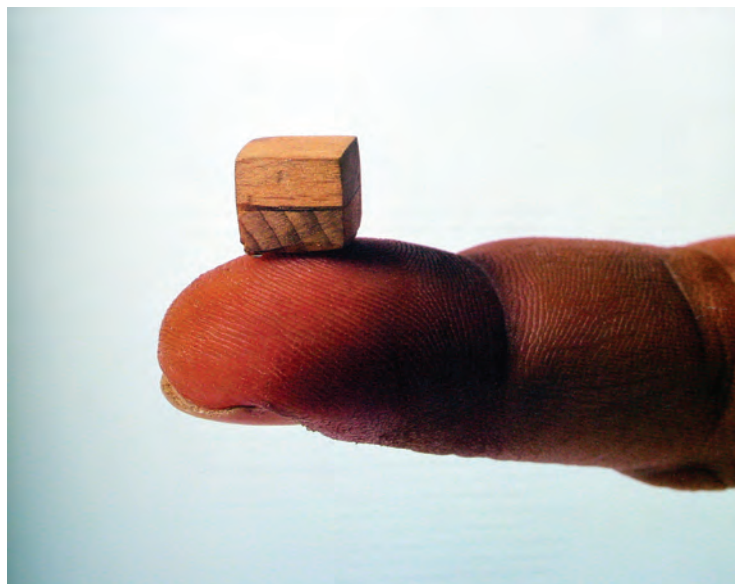
La tensión que se provoca en la escultura a nivel espacial entre el reposo y el movimiento del objeto, y a nivel temporal entre el tiempo detenido –tiempo pasado– y tiempo que pasa –tiempo futuro–, explica el carácter expansivo de lo escultórico. El afán de significar el ahora, el presente, en oposición a lo narrativo llevó a Rosalind Krauss a reflexionar sobre la obsesión de la escultura contemporánea por la idea del pasaje. Las fórmulas históricas de la escultura donde la forma evoluciona secuencialmente en el espacio con un significado histórico se suplantaron por la experiencia de un pasaje no lineal hecho de una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo. Esta transformación de la escultura de un medio estático a otro dinámico comienza, según Rosalind Krauss, con August Rodin cuyas figuras y relieves reflejaron una “opacidad” de los cuerpos que, físicamente comprimidos, cerrados e íntimos, eran imposibles de penetrar y extraer un entendimiento de la obra como portadora de significados derivados de decisiones formales. A. Rodin, anticipándose al minimalismo, buscó en la repetición formal de las figuras de obras como “Las Tres Sombras” o “Las Puertas del Infierno” el sentido conceptual del objeto creando un símbolo totalmente autorreferencial que rompía la unidad espacio-temporal narrativa. Posteriormente, mediante la estética de la repetición, los minimalistas Robert Morris o Donald Judd buscarían la reciprocidad entre el objeto seriado y el espacio siendo imposible determinar si el intervalo se producía

²⁰ KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2002. (Akal. Arte contemporáneo; 9). p. 12.

por la masa o eran los propios espacios interobjetuales los que configuraban la forma creando obras que funcionaban como presencias que eludían cualquier argumento narrativo.



Cildo Meireles. Cruceiro do Sul (The Southern Cross), 1969-70. Cubo de madera, 1 parte pino / 1 parte roble. 9x9x9 mm.



Cildo Meireles. "Cruceiro do Sul", (detalle) .

A partir de las reflexiones de Ernst Cassirer sobre “cuerpo sólido y espacio intermedio” y Rudolf Arnheim sobre la lógica de la percepción, el artista, como el geómetra o cosmólogo, trató de definir formalmente la estructura del espacio por medio de la materia según la relación entre el comportamiento determinado, objeto material y su organización formal. Volviendo a la obra de Cildo Meireles, la instalación de “Cruceiro do Sul” consistente en un cubo aislado en un espacio vacío del museo reflexionaba sobre la cualidad del espacio, al que el artista otorgaba un significado tanto físico como psicológico, histórico, geométrico, topológico y antropológico, que remitía al concepto de la espacialidad y conducía hacia las teorías de Rosalind Krauss a cerca del “campo expandido” de la escultura contra la metodología historicista, apoyándose en las teorías estructuralistas sobre la relación entre imagen y significado, y desencadenando una ruptura estilística que originaría el movimiento posmoderno. A partir de un minúsculo cuerpo se generaba toda una dialéctica entorno al espacio que la rodeaba; el espacio como un sistema relacional e incluido como un ingrediente más de la obra que rodeaba al objeto, dirigía la mirada del espectador más allá de la corporeidad física del material hacia valores extraformales²¹.

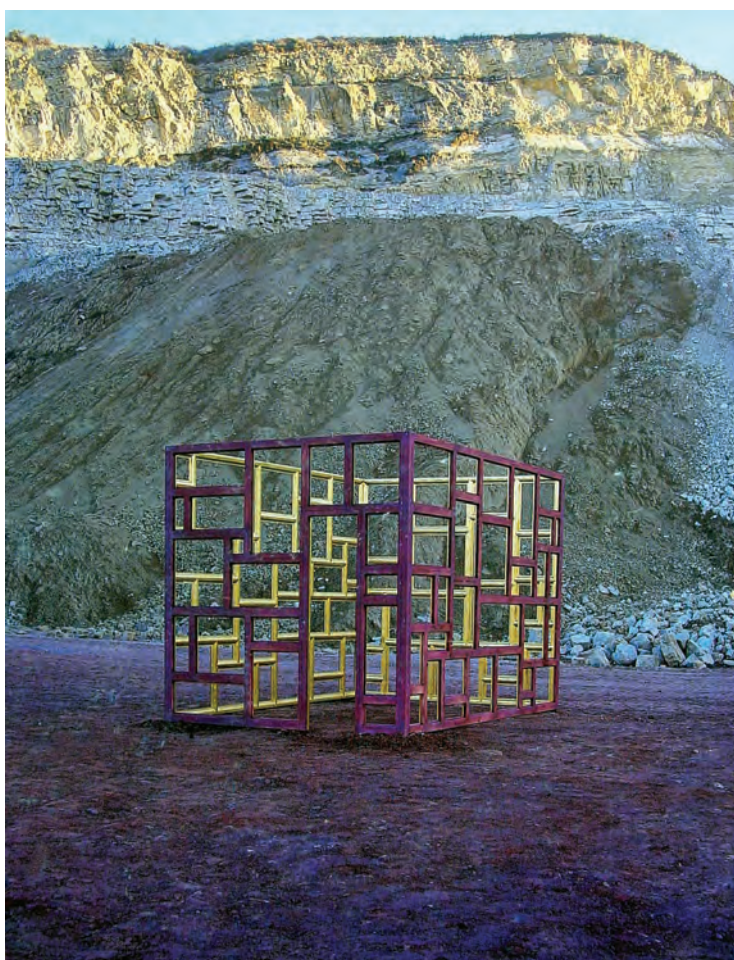
Cuando el minimalista Sol LeWitt investigó el cubo en base a que la idea era la causa del hacer artístico, encontró que el cubo no era más que una forma siendo esta gestión reductiva del objeto a su materialidad una manera de huir de la emoción de la mirada o el tacto a favor del intelecto. De ahí que el cubo minimal, según Thierry de Duve, señalara un interior “vacío”, hueco –a diferencia de las piezas filiformes de A. Giacometti– donde no había lugar para el hombre psicológico dotado de interioridad, un espacio que era “una función de la materia (de la energía y de la masa)”, como decía C. André, para quien el espacio espeso era materia –llena o vacía– donde, a diferencia de la escultura tradicional modernista, se activaba el espacio alrededor de la obra permitiendo la inmersión del espectador en ella. La escultura minimal incluía

²¹ Cildo... op. cit., p. 41 [Como contrapartida a esta necesidad imperiosa de grandes escalas que observamos en muchos monumentos conmemorativos, el artista brasileño Cildo Meireles investiga sobre la capacidad monumental contenida en un cuerpo mínimo. ““Cruceiro do Sul” es, a pesar de su escala, monumental y tanto simbólica como espacial. Su monumentalidad existe en la tensión entre la energía potencial, la densidad simbólica de ese minúsculo objeto, y la vastedad, el espacio vacío en el que está instalada”. No importa la escala del elemento representado si su potencial es tal que parece capaz de expandirse ilimitadamente en el espacio vacío inmenso que le rodea.]

²² Desde la visión antropológica que el cubo plantea, el cubo “no se sitúa como el centro de un espacio o de una mirada sino que deviene uno de los elementos de la relación establecida entre el objeto, el espacio y el espectador. [...] El espacio no existe para los objetos más pequeños que el cuerpo humano. Un objeto más grande incorpora más espacio a su alrededor que un objeto más pequeño, [...]. Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que le confiere su carácter no-personal (público)” (J.F. Pirson, 1988, p. 41). Desde el punto de vista arquitectónico se establecen diferencias en la concepción espacial y antropológica según las culturas: nuestras casas casi siempre son cuadradas porque nos sentimos más seguros entre esquinas, por lo que la cama, por ejemplo, se pega a las paredes para reforzar nuestro sentimiento de seguridad; sin embargo en oriente la cama se sitúa en medio del espacio de la habitación forzando la redondez de las esquinas del habitáculo.

al observador desde su sola presencia física estableciendo una relación con la arquitectura de forma que cuando el espectador se situaba como sujeto persiguiendo algo más que la objetividad, no tenía más opción que “desdoblarse” y verse a sí mismo como parte de la situación donde el cubo actuaba como un espejo y el espectador, junto al objeto y en el espacio, era un elemento relacional más.

“El cubo es, ante todo, una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar”²². El minimalismo fue considerado por Simón Marchán Fiz el “grado cero” de la escultura, el



Perejaume. “Intempérie”. Exposició del Garraf, 1993-99. Marcos dorados. 300 x 300 x 420 cm.

desencadenante de ese proceso a partir del cual el cubo y sus transformaciones representarían el camino hacia la desmaterialización de la obra: “una experiencia física de desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, [...] una experiencia de espacio, [...] una experiencia de tiempo”²³. Las estructuras cúbicas modulares de Sol LeWitt de los años sesenta buscaron la exteriorización del significado de la obra como estrategia de la incipiente expansión de la noción de lo escultórico. El cubo se presentaba como el punto de partida del análisis sobre las transformaciones del espacio hacia las ideas de la espacialidad moderna que alejaron la arquitectura de lo exclusivamente funcional para referirla a la interdependencia entre la obra y la memoria del lugar siendo la arquitectura una abstracción, y la escultura figurativa y narrativa ligada a aquélla por contraste.

La fenomenología de la percepción concibió el cuerpo como fundamento preobjetivo de toda experiencia de carácter relacional de los objetos de forma que mediante las propias dimensiones corporales se medían espontáneamente las cosas y las distancias que nos separaban de ellas²⁴. Para crear los ambientes los artistas manipularon el espacio real en base al sujeto, y a la relación del público con las obras fundamentadas según planteamientos experimentales y científicos. El coleccionista italiano Giuseppe Panza definió el arte ambiental como “la elaboración de un espacio cerrado para obtener un determinado resultado expresivo”. La física moderna –y ya no sólo las corrientes de la física cuántica–, afirmaba que el aspecto físico de las cosas no ofrecía información acerca de la materia que lo conformaba ni sobre la relación de las cosas con otros elementos no necesariamente perceptibles. La ciencia buscó la unificación de todo de forma que el mismo orden que el astrofísico observaba en el cielo lo hallaba también a través de un microscopio electrónico, e igualmente, la nanotecnología, el estudio de milésimas de milímetro también encontraba que el orden que se hallaba en el cosmos existía a escalas infinitesimales. La sociedad actual avanzaba hacia una concentración en las es-

²³ Cfr. PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto: ensayos, experiencias y aproximaciones*. En: MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. op. cit., p. 93.

²⁴ La fenomenología –teoría filosófica de los fenómenos o de lo que aparece– fue desarrollada por Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, quienes a principios del s. XX estudiaron la forma del conocimiento del mundo para llegar a la realidad absoluta a partir de la reducción fenomenológica basada en la intuición y en las esencias de las vivencias del cuerpo.



Sol Lewitt. “Cubo modular abierto”, 1966. Aluminio pintado, 152x152x152 cm. Art Gallery of Notario, Canadá. (Foto: Ron Vickers, Ltd.)

estructuras microcósmicas estudiadas por la física cuántica y la investigación del mundo en profundidad (electrónica, cibernética, estructuras de extensión mínima y miniaturizada) que abrirían nuevos horizontes a la dimensión virtual paralelamente a que, por otro lado, se agudizara el drama social de los hacinamientos urbanos y el problema de la falta de espacio propio de la contemporaneidad.

Concebido el espacio como un ámbito no sólo físico, la métrica euclidiana no bastaba para realizar lecturas topológicas y proyectivas por lo que la ciencia comenzó a perseguir la racionalización de la relación entre el hombre y el espacio desarrollando la conocida teoría de la relatividad que tomaba en consideración la posición del espectador. Si bien Galileo Galilei ya vislumbró que la razón de ser de los fenómenos físicos no estaba en sí mismos sino en su relación con el “marco de referencia” desde el que eran observados, a diferencia del espacio y tiempo absolutos separadamente concebidos por Isaac Newton como realidades superiores al mundo material, la “teoría especial de la Relatividad” de 1905 de Albert Einstein nacida fruto de la fusión conceptual del espacio y el tiempo conformó una nueva construcción simbólica que negaba el significado objetivo de las propiedades espaciales y temporales del mundo externo. El espacio se concebía como un contenedor con independencia de los objetos materiales, de carácter finito, no euclidiano y cuatridimensional –tres dimensiones en el espacio más una en el tiempo–, una extensión identificable y ordenada de objetos donde no existía el vacío.

A nivel de las ciencias modernas, el precedente de A. Einstein fue el trabajo del científico físico-matemático alemán Georg Bernhard Riemann que por primera vez imaginó un espacio de varias dimensiones distinto al de Euclides siglos atrás. Las teorías de G. Riemann sobre el concepto geométrico del espacio basado en hipótesis geométricas sobre magnitudes infinitamente pequeñas no respondían a la concepción euclidiana y rígida del espacio sino a la distribución de la materia y a su orientación

flexible frente a fuerzas de acción. G. Riemann defendió que sólo en lo infinitamente pequeño se encontraban leyes elementales y universalmente iguales e introdujo el concepto de la curvatura del espacio y su carácter n -dimensional, útil para el desarrollo de las teorías de A. Einstein, quien ya preparaba su revolucionaria teoría de la relatividad con la representación novedosa del tiempo por la que se abandonaba la separación de tiempo y espacio para describir el mundo universal como un campo global.

La teoría de la relatividad declaraba la unidad inseparable de espacio-tiempo a la vez que se sucedían los viajes aeronáuticos y la ingeniería creaba construcciones megalómanas casi ingravidas que intentaban superar las vinculaciones reales con la tierra. Las teorías restringida y general de la Relatividad de 1905 y 1915 de A. Einstein revolucionaron la concepción del universo de la época aboliendo los conceptos de espacio y tiempo como valores absolutos. El espacio dejaba de ser esa “nada” vacía o receptáculo de cuerpos y la materia y la energía eran magnitudes equivalentes y constituyentes del espacio-tiempo que daban lugar a dos formas de tiempo: el “tiempo” alineado, objetivamente establecido, útil en la medición de fenómenos físicos, y la experiencia del “tiempo” que brotaba de la vida anímica del hombre. Al espacio como cualidad posicional de los objetos materiales en el mundo –o espacio como lugar, según entendió Aristóteles o más tarde Martin Heidegger, quien concibió la realidad humana como espacial por naturaleza donde el ser en el mundo estaba dominado por las relaciones espaciales– y al espacio como continente de dichos objetos –según Leonhard Euler o I. Newton, para quien el espacio absoluto era igual e inmóvil y sin relación a algo externo–, A. Einstein sumó el espacio como campo según la teoría de la relatividad que incluía a la teoría del espacio como posición o lugar una cuarta coordenada, la del tiempo que posibilitaba el acontecimiento²⁵.

Desde el land art, artistas como M. Heizer, N. Holt, R. Morris o R. Smithson interpretaron el discurrir del

²⁵ Ninguna definición filosófica o científica ha descrito en sentido absoluto la “naturaleza del espacio” ya que su conocimiento se realizaba en virtud de las posibilidades humanas. Las discrepancias en relación a la aproximación del espacio se han debatido desde dos posiciones básicas: el espacio como cualidad de sustentación del mundo de los cuerpos de forma que sin los objetos corporales (materias) no hay espacio –donde se sitúa la doctrina aristotélica del lugar que ha marcado el pensamiento filosófico y físico hasta entrada la Edad Media–, y el espacio como “recipiente” de los objetos corporales –defendido por la concepción de espacio absoluto de Newton que se prolongó durante más de dos siglos y perduró en Kant aunque bajo un concepto trascendental más que físico, integrado en la teoría del conocimiento–. El problema del espacio ha sido analizado en función de la visión geométrica (donde el objeto de conocimiento es pasivo) y biológica (donde el objeto de conocimiento es activo y el lugar de pensamiento desde y para la vida). Si en la Edad Media el pensamiento atomista presocrático sentó las bases de una

visión geométrica del espacio aceptando la idea de vacío como no ser, a diferencia de Platón –que entendió un espacio como receptáculo y negación al vacío, geométrico y finito– y de Aristóteles y su “Teoría del lugar” o “Topos” –según la cual el lugar era el mundo en su totalidad, cuyo interior estaba lleno de materia y fuera de él reinaba el vacío o la carencia de espacio y de propiedades físicas que imposibilitaban el movimiento, donde el lugar no era nada con independencia de los cuerpos, una superficie interna del continente en contacto con la superficie externa del contenido a la que envolvía y bordeaba (cualidad onmienvolvente del espacio)–, la concepción biológica y gnoseológica definirá el espacio donde vivir y experimentar concretamente, idea que sería retomada después de la Segunda Guerra Mundial por la filosofía existencialista y fenomenológica que abogarían por la experiencia concreta del espacio en lugar del conocimiento científico del mismo.

tiempo en sus obras bajo la concepción kubleriana de la historia que entendía la primacía de la actividad artística como forma de percepción del universo y la historia del arte bajo un tiempo que George Kubler llamó “topológico”, diferente del “biológico” y “cronológico”; mientras que el tiempo biológico explicaba el discurrir de los movimientos históricos –como defendiera Giorgio Vasari y luego Johann Joachim Winckelmann–, el tiempo cronológico describía la organización sucesiva, y el tiempo topológico estudiaba las relaciones entre los objetos artísticos en lugar de su sucesión. La teoría de George Kubler rompió con el análisis dialéctico de la historia secuencial que concebía el futuro como un estado superior o progreso –implícito también en la filosofía hegeliana y greenbergiana–, a favor de la superposición entre pasado y presente. G. Kubler, admirado y leído por R. Smithson, creía que el arte se comportaba como si fuera una materia que viajaba a través del universo entrando y saliendo de agujeros negros como un fenómeno que no podía definirse como causa u objeto sino en base a la experimentación. Esta dimensión cósmico–cuántica le sirvió a G. Kubler para explicar las relaciones entre los objetos artísticos como un conjunto de espirales que, después, influirían en la estructura de “Muelle en espiral” de Smithson. En 1966, R. Smithson escribió un artículo titulado “La entropía y los nuevos monumentos” donde citaba la segunda ley de termodinámica de 1854 formulada por R. Clausius que definía la entropía como un proceso de homogeneidad térmica que se incrementaba con el aumento de energía, de forma que el universo se dirigía unidireccionalmente a un estado entrópico y homogéneo que generaría la muerte térmica y la transformación del universo en un agujero negro que se engulliría a sí mismo. Para R. Smithson, la obra de arte debía liberarse del tiempo absoluto para expandirse en un tiempo relativo rompiendo con la concepción euclidiana y unitaria del sujeto de la materia newtoniana que generaba tiempo biológico y cronológico. En “Muelle en espiral” de R. Smithson los tres mundos (newtoniano, astrofísico y molecular) desde el microcosmos al macrocosmos configuraban una gran es-

piral que contenía cada uno de ellos millones de espirales de ordenación fractal como la estructura de la sal, una sustancia esencial en la obra de R. Smithson, cuya molécula cristalizada se encontraba repetida tanto en la propia espiral del muelle como en la nebulosa que originó el universo.

En el espacio y el tiempo estaba implícito el proceso de transformación de la materia según el cual las cosas de forma alternada pasaban de manifestarse a no manifestarse, y así sucesivamente para completar el ciclo vital. El ser humano no era independiente del discurso sobre el que se desarrollaban las leyes que regían el espacio; el espacio no sólo era un medio donde existían objetos físicos sino que se refería a la naturaleza ontológica del hombre revelando propiedades relativas al cosmos. El autor chino Huai-nan-tsé describió el nacimiento del espacio y del cielo desde el caos: *“Cuando comenzó el sentido en el caos vacío de nubes, el caos de nubes engendró el espacio y el tiempo. Espacio y tiempo engendraron la fuerza. La fuerza tenía límites fijos. Lo puro y lo claro ascendió flotando y formó el cielo. Lo pesado y lo turbio cuajóse y formó la tierra...”*²⁶. Según Hesiodo, en el origen del mundo estaba el “Kaos” sobre el que reposaba el orden o “Kosmos” de forma que el caos del mundo permanecía oculto bajo el orden del cosmos pero activo al mismo tiempo de modo que en el cosmos se fundamentaba la apertura al caos²⁷.

El físico y cosmólogo David Bohm (1917-1992) (*Wholeness and the Implicate Order*, 1980) defendió que la relatividad y la teoría cuántica implicaban la necesidad de mirar el mundo como un todo indivisible alejándose de las teorías del big-bang y del universo como resultado de un proceso cuántico, que incluía al hombre y a los instrumentos como una nueva forma de percepción que vendría a llamarse *“Unidad Indivisible en Movimiento Fluido”*: las cosas podían formarse y disolverse dentro del flujo de manera que algunos pensamientos persistirían de forma más o menos estable mientras otros se diluirían, al igual que la materia, como un “flujo de conciencia”, lo que justificaba que en este

²⁶ Cfr. WILHELM, Richard. *Lao-tsé y el taoísmo*. Madrid, 1926. En: CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. op. cit., p. 154.

²⁷ DE AZÚA, Felix. *Diccionario de las artes*. op. cit., p. 39

²⁸ PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia, 1998. (Colección de Arquitectura; 36). p. 205.

²⁹ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op. cit. p. 12 [La ordenación del espacio supone una estructura, una disposición que no es una fragmentación caótica de la materia, sino la interrelación de múltiples partes que conforman un todo. En matemáticas, el fractal es una figura geométrica con una estructura compleja y pormenorizada a cualquier escala: normalmente los fractales son auto- semejantes, es decir, tienen la propiedad de que una pequeña sección de un fractal puede ser vista como una réplica a menor escala de todo el fractal; por ejemplo, un “copo de nieve” es un fractal constituido por una curva obtenida desde un triángulo equilátero al que se colocan sucesivos triángulos, cada vez de menor tamaño, en el tercio medio de los lados, cada vez más pequeños, resultando, en teoría, una figura de superficie finita pero con un perímetro de longitud infinita y con un número infinito de vértices. Aunque el

fluir, mente y materia no eran sustancias separadas sino la transformación de energía de evolución entrópica donde la nada absoluta no existiría. “*Nada procede de, ni desaparece en la nada absoluta. El universo se crea a sí mismo perpetuamente, y no tuvo un principio ni tendrá un final*”²⁸. En el espacio no habría secuencia sino transformación continua de la materia, su manifestación más radicalmente representada y extensión fragmentada, diseminada y dispersa que no era sino la reproducción del mundo que reflejaba cierta deshumanización del entorno donde el hombre contemporáneo ya no era el protagonista. “*Por lo tanto no se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento, iniciando así una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal, de modo que pensar el espacio es establecer ya de entrada un ordenamiento en las ideas que responda a esa fragmentación propiamente dicha del objeto espacial*”²⁹. Cinco años antes de que Benoit B. Mandelbrot publicase la geometría fractal, la artista Eva Hesse se refería a su obra como “*ordenada, pero no ordenada. Caos estructurado como no caos*”³⁰, idea en la que los científicos abundarían más tarde con “la teoría del caos”, después de ser considerada verdad elemental de la naturaleza: el caos e incluso la actividad violenta aparentemente azarosa desarrollaban un modelo de orden no ordenado; mientras que la entropía geológica y cósmica parecía inevitable y natural, la cultural no por lo que Claude Lévi-Strauss se refirió al desgaste inevitable de los sistemas culturales que le llevó a utilizar el término de “entropología” como sustituto de “antropología”.

En “Ffractarq, I Congreso internacional sobre fundamentos fractales en la arquitectura, el arte y el medio ambiente para el siglo XXI” (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004) ciencia y arte aunaron sus esfuerzos una vez más en esa búsqueda por el origen de la existencia humana. Alejandro Muñoz Miranda y José Manuel Sánchez-Darro en relación a la exposición de escultura fractal realizada con motivo de las jornadas afirmaban: “*Somos unos productores vocacionales que utilizamos la escultura –organismo espacial– como medio de expresión de nuestras inquietudes. Lo que*

pretendemos en la obra es adquirir un conocimiento natural de los principios de orden y desarrollo de la realidad, que está en los fundamentos de la naturaleza y de su interacción en el medio donde se sitúan los objetos sensibles



Tom Carr. "Fragmentos", 2002. Musée d'Art Moderne. Cérét

—apertura del espacio desnudo—. Con esta idea de fondo la instalación del artista Tom Carr titulada "Fragmentos" analizaba la imposibilidad de una percepción inmóvil, la consideración del espacio como objeto de la percepción en base a lo que se conoce la realidad discontinua, donde el fragmento no era el reflejo de la dispersión de las cosas sino la conciencia discontinua que tenemos del mundo y la evidencia del mecanismo por el que el espectador percibe el objeto que se conforma en proceso como apariencias fugitivas en el espacio-tiempo: *"cada forma trae a la mente el abismo y el precipicio"*³¹. En su primera juventud, T. Carr, a partir de los años ochenta —atraído por la arquitectura antes que por la escultura— empezó a construir antes que edificios, elementos significativos separados de su función habitual: pirámides escalonadas, torres, zigurats, espirales, escaleras o murallas erigidas en medio de la nada, que como las dibujadas por Maurits Cornelis Escher no llevaban a ningún lugar. Su inquietud de constructor evidenciaba la relación entre el espacio exterior arquitectónico y el espacio interior del individuo, lo que le llevó al terreno de lo escultórico mediante la realización de estructuras próximas al arquetipo, al origen, formas puras y primitivas como traducción de los mecanismos del espíritu. El arte y los avances tecnológicos en arquitectura, ingeniería, ciencia... conjugaban sus investigaciones facilitando la interrelación entre ámbitos hasta entonces independientes en lo que al estudio del espacio se refiere, en un deseo de abrirse al espacio y *"crear una nueva dimensión en el arte, unirlo al cosmos [...]"*, decía el artista italiano espacialista Lucio Fontana Lucio Fontana (1899-1968) quien, en 1946 desarrolló el "Manifiesto

fractal, desde su aparición en el siglo XIX, se consideró como un concepto extravagante, el cambio decisivo en su estudio ocurrió en la década de los setenta con el descubrimiento de la geometría fractal por el matemático francés de origen polaco Benoit B. Mandelbrot quien utilizó una definición de dimensión mucho más abstracta que la usada en la geometría euclídea afirmando que la dimensión de un fractal se debía usar como un exponente al medir su tamaño, es decir, que no se podía considerar estrictamente que los fractales existieran en una, dos o un número entero de dimensiones sino que se tenían que manejar matemáticamente como si tuvieran dimensión fraccionaria. La geometría fractal no era solamente una idea abstracta sino físicamente aplicable: B. Mandelbrot sugirió que las montañas, nubes, rocas de agregación, galaxias y otros fenómenos naturales eran similares a los fractales, por lo que la aplicación de la geometría fractal a las ciencias comenzó a crecer rápidamente: un litoral, considerado desde el punto de vista de su irregularidad más pequeña, tendería hacia una longitud infinita al igual que un "copo de nieve". Desde el pun-

to de vista estético, los fractales han resultado un elemento fundamental de los gráficos por computador y útil en las técnicas de reducción del tamaño de fotografías e imágenes de video.

³⁰ SIMON, Joan. “Entrevista de Eva Hesse”. En: *Eva Hesse*: [exposición] IVAM Centre Julio González, 10 Febrero-4 abril 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, DL 1993. p. 47 [La teoría matemática del caos se ocupa de los sistemas que presentan un comportamiento impredecible y aparentemente aleatorio aunque sus componentes estén regidos por leyes estrictamente deterministas. El mundo natural muestra una tendencia al comportamiento caótico: por ejm., los sistemas meteorológicos de gran tamaño tienden a desarrollar fenómenos aleatorios al interactuar con sistemas locales más complejos, como la turbulencia en una columna de humo que asciende o el latido del corazón humano. A partir de la década de 1970, sin embargo, algunos físicos comenzaron a buscar formas de encarar el caos. Uno de los principales teóricos fue el físico estadounidense Mitchell Feigenbaum que determinó ciertos esquemas recurrentes de compor-

Blanco” donde se renovaban los medios artísticos y el artista se prestaba personalmente a colaborar con los científicos.

Nido de barro mezclado con excrementos de bóvidos del pájaro hornero “Furnarius cristatus”.



Lucio Fontana. “Concetto spaziale/Natura”, 1959-60.



El “Manifiesto Realista” de 1920 escrito por Naum Gabo y Antón Pevsner venía a explicar que el espacio y el tiempo eran las únicas categorías con las que la vida se construía, y así mismo, el arte. Con el cubismo, la pintura investigó una nueva manera de ver el mundo basado en la visión simultánea y la cuarta dimensión, el tiempo, donde se superaba el espacio tridimensional euclidiano en conexión con el pensamiento de la época hacia un espacio evocativo. El cubismo supuso el inicio de la desmaterialización del volumen sólido y la inclusión del hueco en las formas como componente de la obra, evidenciando la necesidad de trascender las formas para llegar a conocer lo que las formas mostraban realmente y quedaba oculto, siendo Alexander Archipenko quien, por primera vez, con sus estructuras cóncavas hizo del vacío un valor escultórico.

Las mayores contribuciones que la escultura aportó a la conciencia de espacio tuvieron lugar en el momento de la mayor revolución espacial de la historia potenciada por el desarrollo tecnológico y filosófico. Según el pensamiento filosófico, a medida que el espacio ha ido evolucionando hacia una concepción del universo infinito, la escultura ha ido abriendo su masa para invitarnos a entrar en su interior haciendo del espacio algo infinito. Las vanguardias aportaron innovadoras propuestas desencadenando el concepto acuñado por Giedion-Welker y Eduard Trier como “desmaterialización”, tendencia del siglo XX a la reducción del volumen de la masa, y en definitiva, a la incorporación del espacio en la escultura. Si atendemos a su relación con lo temporal, en el contexto actual, el espacio parece estar atrapado por el tiempo de forma que el espacio público, social y mediatizado por la industria y el mercado se monotoniza y su apariencia se convierte en rutinaria, pesada y estresante. Sin embargo, el espacio para lo personal necesita de otros tiempos, tiempos de suspenso, de espera y de silencios. La relación de la experiencia espacio-temporal establece la diferenciación de dos tipos de espacio, el espacio externo (físico) y el espacio interno (personal) a partir de lo cual se puede

tamiento en los sistemas que tendían hacia el caos, esquemas que implicaban unas constantes ahora conocidas como números de Feigenbaum. Los esquemas del caos estaban relacionados con los que se observaban en la geometría fractal, teniendo el estudio de sistemas caóticos afinidades con la teoría de catástrofes, siendo un ejemplo de “catástrofe” la rotura súbita de una pieza de metal bajo presión. La teoría de catástrofes, que fue presentada en 1968 por el matemático francés René Tom y atrajo a muchos investigadores en la década de los setenta, designó el intento de desarrollar un sistema matemático capaz de representar fenómenos naturales discontinuos que no eran descritos satisfactoriamente por el cálculo diferencial. Aunque el desarrollo aplicado de la teoría de catástrofes intentó describir los fenómenos discontinuos de las ciencias sociales y biológicas, hoy, sin embargo, está en desuso por su escaso pragmatismo.]

³¹ *Tom Carr: versus:* [exposición] Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid, 2003. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, DL 2003. p. 19

³² VV.AA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid [s.a.]: Espasa-Calpe, 1984 [20ª ed.]. [De la selección realizada a partir de la definición terminológica, el “espacio” –término de “espacio” más abstracto que el de “lugar”– se define como el continente de todos los objetos sensibles que coexisten/ parte de ese continente que ocupa cada objeto sensible /capacidad de terreno, sito o lugar/ transcurso de tiempo; y el “lugar” como el espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera/ sitio o paraje/ ciudad, villa o aldea.

hablar de la espacialidad como característica del ser humano donde está implícita la relación del hombre con el espacio, y más concretamente, con el lugar y con lo social³².

Como conclusión del análisis del concepto del espacio en la historia del pensamiento al margen de las tres formas analizadas de abordar el espacio (a nivel histórico, formal y perceptivo) y de los diversos tipos y experiencias de espacio (espacio libre, cerrado, verde, vital euclidiano, aéreo, del sueño, imaginario, ordenado, recorrido, falta de espacio, conquista del espacio), se puede concluir que el espacio es algo inefable y que quizá nos preguntamos el porqué de algo que no lo tiene.

3.2. La corporeidad del espacio

Las intervenciones ambientalistas indagaron sobre el mecanismo de la percepción humana y nuestra configuración del mundo basándose en una manipulación controlada del espacio que configuraba la obra artística, no como algo intelectualmente acabado, evidenciando según el tipo de intervención no sólo un “paisaje” exterior (real) sino interior (subjetivo). Con el término “vasto”, Charles Baudelaire señaló la infinitud del espacio íntimo en base a lo cual a partir de la miniatura –donde se observa la magnitud condensada en una cosa pequeña– se comenzaría a hablar de la “inconmensurabilidad interna” y de la “dialéctica de lo exterior y de lo interior”. En la inmensidad del vasto espacio, el espacio de la intimidad y de la realidad exterior se confundían cuando el hombre experimentaba en soledad: mientras que en el espacio íntimo el objeto era abarcado por el cuerpo, en la inmensidad de la naturaleza nada podía ser referido a la escala humana debido a su aparente grandeza. A través de la escala relacionaría el objeto, el espectador y el ambiente: *“el objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver; pequeño, si lo abarco completamente”*¹. En la inmensidad, con la pérdida de referencia exclusiva de uno mismo, la mente humana deja escapar las preocupaciones, pensamientos, pasiones... li-

¹ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto...* op. cit., p. 104 [Si la distancia y el punto de vista forman parte inherente del significado del objeto no siendo cualidades independientes del mismo, Maurice Merleau-Ponty se pregunta si “¿No es más pequeño un hombre situado a doscientas yardas que un hombre situado a cincuenta yardas? Así es si le aílo del contexto percibido y mido su tamaño aparente. [...] Los “datos” perceptivos se redefinen de este modo como los significados que

las cosas presentan en un determinado punto de vista". (Rosalind Krauss, 1996, p. 277). La pequeñez resulta a veces penetrable, y otras, amenazadora, pero nunca objetiva por sí misma fruto del estado de la mente que desde la distancia y percepción personal, cultural... no es capaz de emitir un juicio de forma categórica.]

² BERGER, John. *Modos de ver.* op. cit., p. 168 [El espacio evocativo es un término acuñado por Mario de Micheli (*Las vanguardias artísticas del s XX*, 1984) quien refiriéndose a la cuarta dimensión escribe: "Nació así una nueva dimensión del espacio pictórico [...]; en suma, la idea del espacio material a favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva "creación" del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual [...]".]

³ Agustín Ibarrola: *arte y naturaleza*: [exposición] Círculo de Bellas Artes, Madrid, Noviembre 1999. Madrid: Comunidad, Consejería de Educación, imp. 1999. p. 24

berando al hombre de sí mismo, desocupando la materia hacia la ingravidez. Así, bajo el concepto de vasto, tal y como observaba C. Baudelaire, el metafísico vasto mundo y los vastos pensamientos se unificarían, lo que corroboraría la existencia de otro tipo de espacio diferente del tridimensional que surgía fruto de la experiencia íntima del espectador dilatándose indefinidamente según la "ley espacial de crecimiento", la "ley del espaciamento". *"En la naturaleza, el espacio no es algo que se otorga desde fuera; es una condición de la existencia nacida en su interior [...]"*², afirmaba John Berger a propósito de las esculturas de land art de Romaine Lorquet en relación a ese espacio de evocaciones o espacio poético distinto del espacio físico.

El ser humano necesita ser partícipe creativo de los espacios que experimenta, y esa participación pasa por la creación y manipulación del espacio así como por la señalización del entorno para dejar constancia de su intervención en el tiempo fruto de la necesidad de dejar "rastros" sobre el territorio y del sentido de propiedad innato al hombre. Agustín Ibarrola definió el "entorno" a partir de la experiencia vital y estética del individuo en el espacio: *"Pienso que el problema del espacio es inseparable del modo en que el hombre vive su relación con el entorno, y de la manera en que da sentido estético a su experiencia. Muchos artistas piensan que la naturaleza se ha construido a sí misma a través del millones de años, y que en eso consiste su belleza. Yo pienso lo contrario, [...] el paisaje que vemos todos los días tiene la geometría que el hombre le ha venido dando a lo largo de toda la historia"*. Como las columnas de C. Brancusi los árboles pintados de A. Ibarrola funcionaban como tótems que se erguían con una dinámica relacional en el espacio fenomenológico mediante grandes formatos facilitadores de un diálogo más intenso con las tres dimensiones y el tiempo cósmico: *"Prefiero los grandes formatos, porque te permiten mayores tensiones y desafíos. Pinto en los árboles y en las rocas para relacionarme con las estrellas, la vida y las personas"*³.



Perejaume. “El Motiu” (“El Motivo”), 1994. Cuatro chinchetas de acero inox y fotografía de las cuatro chinchetas clavadas en la arena. 120 cm. de diámetro cada chincheta.

A través de la escala y fruto de la capacidad constructiva del hombre, la escultura se relaciona con la arquitectura desde el acto creativo más primitivo del hombre. Le Corbusier entendió el hecho arquitectónico como un “producto inmediato del “instinto humano” desde el mismo inicio de la construcción”⁴. Si nos remontamos a los orígenes del hombre encontramos la presencia original del hombre en la Tierra en la primera huella del pie humano. Las primeras construcciones realizadas por los homínidos en el Plioceno, hace 1,8 millones de años –aunque las primeras esencias conocidas aparecen en el Pleistoceno, hace 1,6 millones de años– eran cerramientos de piedras alineadas para encender fuego en el suelo que ocupaban, alterando el lugar y desarrollando actividades rituales como los entierramientos. Dejar rastro era poseer y conquistar un espacio antes vacío convirtiendo un no-espacio en lugar. La huella de un homínido en “Laetoli”, al norte de Tanzania, encontrada por Mary Leakey a principios de 1970, constató la primera existencia hace 3,6 millones de años. La actitud creativa del hombre originada con la primera huella dejada sobre el territorio le impulsaría desde entonces a grabar jeroglíficos y, posteriormente, a levantar arquitecturas sagradas en honor a la divinidad. Como reflejo de la concepción existencial del hombre, existen multitud de ejemplos que construyen sobre la tierra auténticos símbolos de la espi-

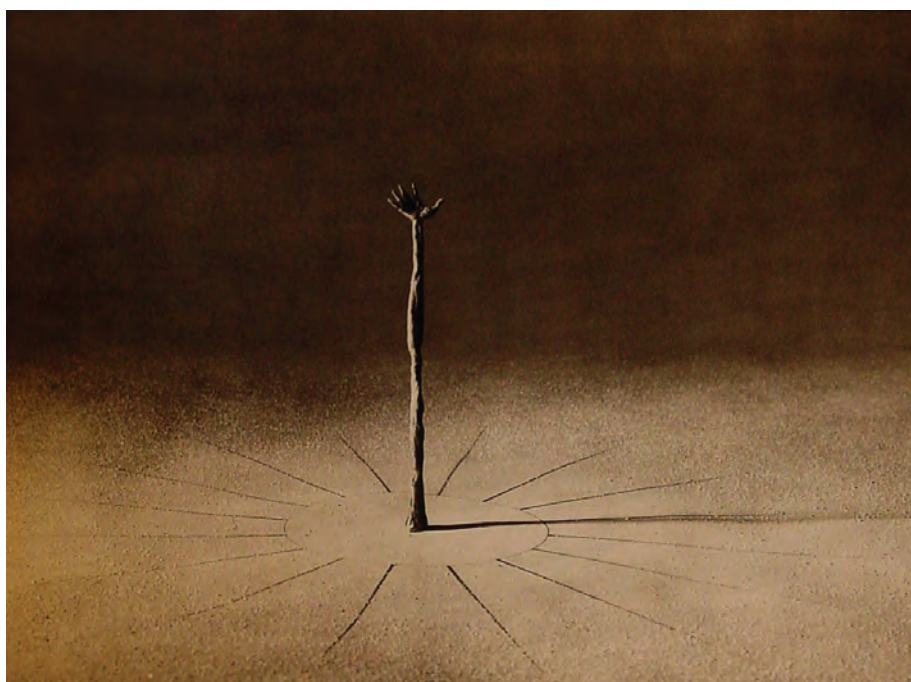
⁴ ALONSO PUELLES, Andoni. *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*. Prólogo de Isidoro Reguera. 1ª ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 94.

ritualidad y trascendencia: p. ej. el convencimiento de que el poste atraviesa, según ciertos pueblos nómadas, los tres planos cósmicos (infierno, tierra y cielo) como representación del eje del mundo lo convertiría en un objeto sagrado transportable a todas partes erigiéndolo en cada nuevo lugar de morada. Los esquimales marcarían los lugares con un poste con el fin de conmemorar el lugar donde el cólera desaparecía tras un recorrido catártico que servía para arrojar de sí las emociones: los postes informaban según su tamaño del tipo de la emoción liberada por el sujeto.

La década de los años sesenta estaría marcada por la búsqueda de otros mundos en el espacio y el viaje a la Luna en 1969 donde el hombre imprimió su presencia por primera vez. Cuando el hombre llegó a la Luna la única prueba de la colonización fue la huella de la alunización, una imagen que daría la vuelta al



Huella de homínido. Laetoli, Norte de Tanzania. Foto B/N del archivo del artista Richard Deacon



Isamu Noguchi. "Memorial and Park for Gandhi's burial place" Raj-Gat, India, 1948

mundo y marcaría un hito en la historia de la humanidad. La idea de la conquista del espacio y el hallazgo de nuevos territorios subyace también en obras literarias y artísticas como en la película “Odisea en el espacio” de Stanley Kubric donde a modo de ciencia ficción se hablaba también de las consecuencias que la teoría de la relatividad habría tenido en nuestra percepción del tiempo. Cuando los diseños geométricos grabados en el suelo de Nazca en Perú, las famosas “Líneas de Nazca” –de múltiples interpretaciones que incluían hasta posibles conexiones con ovnis, aunque según recientes investigaciones todo parezca indicar que se trata de un gigantesco calendario sobre los movimientos del sol, la luna y las constelaciones–, fueron descubiertas por Robert Morris pensó que podrían ser repensadas como un arte público a gran escala. Las marcas en la tierra del desierto practicadas en el land art americano, como las de los hombres prehistóricos, tenían un aspecto telúrico como alusión al tiempo cósmico que nos remitía a una nueva concepción de la historia ahistórica donde los acontecimientos y experiencias no eran lineales ni cronológicos. En base a que existen dos tiempos, el programado por el calendario y el “topológico” que estudia las relaciones entre los objetos y no su sucesión, estas obras no eran concebidas tan solo como objetos colocados en vastos espacios sino como estructuras espacio-temporales relacionales.

“Un viaje es una línea errante. Caminar en línea recta, de un lado para otro, hacer una línea de polvo: crear una escultura. [...] algunos lugares son tan... abstractos, casi creo que hagas lo que hagas allí –sea caminar una línea, caminar un círculo o tirar unas piedras– parece que ocurre algo en medio de la nada. Creo que ésta es una cualidad que tienen algunos lugares, incluidos los desiertos. Cada una de las esculturas trata no solamente de las piedras que la componen, sino también del ambiente o de la resonancia del lugar, de todos los detalles”⁵. Al igual que el apilamiento de piedras a modo de señalización o hitos en los lugares estratégicos, las esculturas se podrían concebir como formas de marcación a lo largo de un viaje, como señalizadores de entornos para el repo-

⁵ RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid [s.a.]: Nerea, DL 1998. (Arte hoy; 1). p. 113.

so, el encuentro, la reflexión y la contemplación estética. A través del caminar y descansar, del contemplar el fluir de un río o sentarse sobre una piedra, la imaginación se libera y se agudizan los sentidos. El acto de caminar es también una medida del espacio y del tiempo, de forma que, p. ej., situando los pasos en el camino de las alineaciones prehistóricas, la andadura devenía así en una escritura con la que el hombre instituía su territorio en el pasado.

Cuando la obra artística desaparece, la memoria permite revivir las experiencias estéticas pasadas y, en ausencia de recuerdo, la documentación gráfica, una vez extinguida la intervención, es el único testimonio objetivo del hecho, como el caso de proyectos efímeros de cuya existencia dan prueba física las fotografías tomadas a lo largo del desarrollo del acontecimiento. Cuando estas obras se dilatan en el tiempo siendo inviable la presencia continua del espectador, el propio artista verifica la autenticidad de la creación como recorrido activo, fenomenológico o conceptual de la intervención a través de métodos de registro. Así, por ejemplo, el artista David Nash desde 1978 fotografió durante el transcurso de siete años en Maentwrog (Norte de Gales) un tocón de roble tallado que depositó en el cauce de un río llegando 17 años después, en 1995, al río Dwryd tras un largo trabajo de documentación fotográfica y seguimiento de la obra en proceso, en contacto directo con el objeto de referencia, desarrollando un proyecto de viaje visionario que se descubre durante el recorrido físico de la misma.

Con las construcciones, el hombre a lo largo de la historia ha sacralizado el lugar uniendo el mundo terrenal con el espiritual posibilitando su habitar como un espacio que le es propio: *“lo habitado a su vez nos habita”*, dice Luis Fega. El hombre, al intervenir artísticamente el espacio señala para otros un hecho: el espacio deviene un lugar de significación y sensibilidades abriendo una posibilidad al arte hasta entonces desatendida en su dimensión pública. *“El desarrollo público de una obra depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado, y trascendido, de manera*

*que el espectador por primera vez en la historia del arte, no es independiente del espectáculo mural*⁶, decía Jorge Oteiza. El hombre puede intervenir en el espacio convirtiéndolo en un lugar simbólico, construyendo un lugar de identidad para el individuo y la sociedad. Una construcción humana se convierte en significativa cuando establece una posibilidad de comunicación entre los hombres y el lugar pasando a formar parte de la memoria colectiva como posibilidad de permanencia de la obra de arte frente a la transitoriedad del tiempo, tal y como se ilustra en el siguiente relato:

“Cuando tenía 7 u 8 años estuve por un tiempo en casa de mi madre en el campo, en las afueras de Campinas, un pequeño pueblo brasileño. Recuerdo que una tarde vi a un hombre paseando entre arbustos y árboles, no lejos de mi casa [...]. Aquella noche, desde mi casa, pude ver una hoguera que el hombre hizo. Estuve toda la noche imaginándome qué era lo que había estado haciendo allí. A la mañana siguiente, tan pronto como me levanté, fui a mirarle. Se había ido, pero encontré en el lugar

⁶ Cfr. OTEIZA, Jorge. “Oteiza. Propósito experimental”. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988. En: CERECEDA, Miguel. “Aproximación a la transestátua”. En: *Arte Público*. op. cit., p. 76.



Andy Goldsworthy. “Leaf sheet and shadow drifting round and round before floating off downriver”. 17 Julio 1998.

*donde él había estado quizá la más decisiva influencia en el camino que seguiría en mi vida. Durante aquella noche el hombre había construido un pequeño refugio, una casa en miniatura hecha de ramas; una perfecta casa con ventanas que abrían, y puertas. Estaba realmente sorprendido. Fue un gran impacto: me mostró la posibilidad de hacer cosas y dejarlas para otros*⁷. Aunque la construcción fuera abandonada por el protagonista de la historia, la importancia de este hecho estribaba en que se podían hacer cosas y dejarlas para otros de forma que perdurasen en el recuerdo colectivo.

⁷ Cildo Meireles. op. cit., p. 21 [Entrevista de Cildo Meireles con Nuria Enguita en 1994.]

A través de las obras de “land art” o “site-specific” se reclamó la necesidad de nuevos espacios donde convivieran arte y naturaleza para que después muchos de estos artistas contribuyeran en el entorno urbano a forjar las claves del nuevo arte público. Los earthworks reclamaron, a su vez, el territorio y la naturaleza como soporte físico bajo la influencia de la “teoría del lugar” de Aristóteles o el pensamiento de M. Heidegger, reivindicando el paisaje como escultura en lugares remotos en base a un “romántico primitivismo” –término acuñado por el crítico americano Robert Goldwater– como en el caso de R. Morris, cuyo trabajo respondía al uso de formas prehistóricas y lugares no asociados convencionalmente con el arte. Con la señalización del lugar se regeneraba el acto primitivo de la edificación así como los primeros gestos de ordenación y apropiación del espacio y de la relación entre el hombre, la naturaleza y el objeto construido, apareciendo entre los años sesenta y setenta un nuevo planteamiento de lo primitivo referido tanto a acciones como a formas. La relación entre los site-specific y el lugar donde las obras se ubicaban nos remitía al diálogo propio de las culturas primitivas en cuya cultura la fecundidad y la maternidad resultaban esenciales, según lo cual la sexualización del territorio era fruto de la particular concepción del mundo como demuestran las formas circulares, triangulares y rectilíneas de úteros maternos en grietas o formas ojivales de la pared de las cuevas del paleolítico y neolítico que identifican los genitales femeninos con los ciclos naturales y planetarios, los períodos

menstruales con el ciclo lunar y el magnetismo terrestre.

Si bien en el land art, el interés estético estribaba en la mirada que descubría las obras halladas en el entorno natural, no en la construcción de un objeto artístico sino en la capacidad de encontrarlo escondido entre los parajes cotidianos, naturales o artificiales, la escultura pasó a ocupar un entorno exterior y abierto desplazando al espacio museístico del exclusivismo del que había gozado durante gran parte de la historia más reciente del arte. El land art y el earth art establecieron en cuanto a “arquitectura del paisaje” el aspecto histórico, ecológico y sociológico del emplazamiento desde perspectivas diferentes: si el land art hizo del lugar un espacio para la contemplación, el earth art amplió esta actitud al terreno de la acción e intervención directa sobre el medio⁸. Si el lugar ya se había convertido desde el minimalismo en centro de interés artístico y el espacio de ubicación de la obra en configurador final de la misma, en los earthworks la localización específica del trabajo determinaba la forma, de manera que no se sabía donde empezaba el paisaje y acababa la obra, a lo que se sumaban factores ambientales y la reactividad de los materiales. Como preludio del arte conceptual, el earthwork continuó un proceso de desmaterialización –ya comenzado por el minimal– con un carácter más mental que físico estrechando los vínculos entre el hombre y la naturaleza y ampliando el campo de la aplicación y la sensibilidad artística y humana mediante la percepción estética de los fenómenos naturales y del espacio y remitiendo la presencia del hombre a un espacio expandido, vacío, silencioso y no civilizado donde reflexionar sobre el origen de su propia existencia. Las obras del land art ligadas al entorno investigaron los límites de la visión en la percepción de la fuga del horizonte, lo que obligó a tomar conciencia del espacio bajo una estética sublime centrada en la búsqueda del artista por la “inmensidad” y el intento de superar los límites físicos de la obra –ya iniciado por Carl André a través de la expansión espacial (horizontal) de la obra– donde el horizonte se refería tanto a un fenómeno

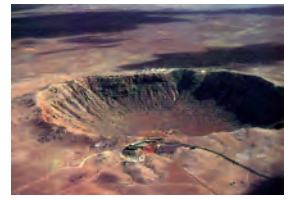
⁸ A diferencia del earth art, el land art no se desarrolló en clave reivindicativa –como caracterizaría después al activismo del nuevo arte público–, sino en base a una aproximación visual y contemplativa de la realidad. El earth art concebía el lugar ya no como contenedor de objetos sino como un soporte manipulable sobre el que realizar una acción artística, aunque esto supusiera, según las críticas, cierta agresión degradada sobre el medio. En la primera muestra considerada dedicada a la tierra bajo el título “Earthworks” (Dwan Gallery, Nueva York, 1968) organizada por Virginia Dwan y Robert Smithson, participaron artistas que habían militado en el minimalismo, como C. André, R. Morris, LeWitt, en el pop art como C. Oldenburg, o aquellos que crearon el land art, como W. de María, M. Heizer, D. Oppenheim y R. Smithson. La exposición, al igual que la ya comentada “Nine at Leo Castelli” anunciaba, según el crítico Philip Leider, “el fin de la “Fase Uno” de la aventura minimal, arte del objeto o arte literal”, un momento clave en la historia del arte.

de percepción visual como mental. Según Rudolf Arnheim (*El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*, 1993), la composición visual cobraba interés porque la forma perceptual era el medio más potente e imprescindible en la comunicación artística, y la organización de las formas los contenidos y enunciados simbólicos sobre la condición humana. Mientras que la dimensión vertical era el reino de la contemplación visual, la horizontalidad se relacionaba con la actividad donde, particularmente, el mapa constituía uno de los pocos tipos de imagen que representaba lo horizontal con una fidelidad tal que permitía incorporar escalar y conceptualmente el cuerpo del espectador abriendo nuevas vías de experimentación estética.

Una vez que los límites de la obra quedaron expandidos faltaba aún por ampliar las posibilidades del lugar donde se mostraban las piezas más allá de la galería o museo. En la naturaleza, como en la ciudad, la mirada se desarticulaba por la pérdida de referencias generando una nueva temporalidad y modalidad de desplazamiento, creando “nuevos horizontes” a los que nunca se llegaría, en una dimensión más espacial que temporal que permitía reencontrarse con uno mismo y abandonarse al lugar. Esto es lo que sucedía cuando el hombre circulaba de prisa en automóvil por la carretera atraído por las paralelas que nunca convergían salvo en el horizonte inalcanzable que el hombre no podía alcanzar pero que era inseparable a él. Todo paisaje se organiza alrededor de la dialéctica entre lo visible y lo invisible, según lo cual Michel Collot diferenció sobre una base fenomenológica el horizonte exterior más allá del cual nada es visible y el horizonte interior no visible. Si bien en las intervenciones del land art la expansión era de carácter territorial y perceptivo por lo inabarcable de su inconmensurabilidad, propiciando un tipo de obras indocumentables que requerían la presencia física “in situ” del espectador para dar sentido a la obra percibida —de forma que el arte ya no trataba de la contemplación de un objeto sino de la interacción con el hombre cada vez más próximo a lo contemplado—, el espacio no era

algo para ser representado sino para ser experimentado, lo que implicaba el recorrido del espectador para interactuar con la obra y completarla. La escultura se definía por el acto de caminar siendo el recorrido practicado desde la individualidad o en grupos reducidos en vastos lugares o “espacios excitados” –a los que Eva Lootz se refirió como los lugares alterados por el hombre o la naturaleza que por su carácter estético eran sensibles de intervención artística– posibilitando experiencias más intensas, místicas y sublimes en el entorno. La perspectiva se convirtió en la expresión de la “subjetividad” del espacio donde el objeto era visible desde un punto, el propio de cada uno y no el de todos a la vez, y el arte comenzó a prestar más atención a la topología del lugar y a la ecología revolucionando el uso y comprensión del espacio –que ya no podía limitarse a su carácter de receptáculo objetual– a través del lugar y de las condiciones ambientales y fenomenológicas.

Con la recreación artística de los espacios naturales los artistas de la tierra invitaron a vivir la obra como un recorrido, como un paseo, rescatando la sensibilidad por la naturaleza propia de los jardines paisajistas y procurando la experiencia artística participativa del público de la obra que se completaba con la acción del espectador. En la obra de Dennis Oppenheim “Identity Stretch” (“Identidad Expandida”) (Art Park, Lewiston, Nueva York, 1970-71) las marcas realizadas sobre la tierra producidas por el agrandamiento de las huellas de los dedos pulgares del artista y su hijo mediante la transferencia sobre un terreno de 305 x 91,5 m. aprox. con alquitrán derramado desde camiones, hablaban de un paisaje interiorizado y experimentado por el hombre estableciendo una relación dinámica con el lugar antropológico a partir del monumental dibujo de anillos visibles como huellas desde el aire: la importancia del recorrido de la obra radicaba no tanto en el movimiento del espectador sino en la concepción del paisaje como un lugar de identidades con el que se establecían vínculos emocionales que activaban la percepción del espectador y su capacidad de identificación con el sitio. El objeto artís-



Ejm. de lugar “excitado”: “Monumento Nacional”, en Arizona, E.E.U.U. Así fue declarado en 1967 el Meteor Crater, el orificio de gran impacto de más fácil acceso del mundo. Reservado ahora a la investigación científica, los visitantes pueden, previa autorización, descender al fondo por un empinado sendero en un recorrido de una hora de duración.

⁹ PERÁN, Martí (dir.); Jacob FABRICIUS; y Jean-Charles MASERA. *Arquitecturas para el acontecimiento*: [exposición] Espai d'Art Contemporani de Castelló, 10 Julio-15 Septiembre 2002. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 2002. p. 181.

¹⁰ Esta idea nos recuerda a la estética povera cuya aproximación nos lleva a la vía neodadá abierta por John Cage y a la poética del arte de los objetos encontrados —atractivos por sus propiedades sensoriales más que por su función— según la cual se rechazaba cualquier jerarquía de los materiales, formas y colores en las artes plásticas al igual que en la música. “En esta línea en la que el cielo se encuentra con la tierra, los objetos dejan de existir”, decía R. Smithson, en referencia a los desplazamientos de espejos en el Yucatán. El espacio deja de ser algo pictórico para convertirse en real —o ambas cosas a la vez—, y la luz, el movimiento y el tiempo pasan a formar parte de los materiales artísticos, de forma que el mismo espectador también se hace uno con el objeto en base a su capacidad perceptiva pasando a formar parte de ese elenco de nuevos materiales.

tico estaba comprometido simultáneamente en dos niveles, dentro y fuera de la definición del arte histórico objetual: “*El objetivo consiste en señalar la huella de nuestro contacto con aquel objeto y con aquel espectáculo en la medida en que haga vibrar nuestra mirada, virtualmente nuestro tacto, nuestros oídos, nuestro sentido del riesgo, del destino o de la libertad. No se trata ya de proporcionar información sino de depositar testimonio*”, decía Maurice Merleau-Ponty⁹. El rol del espectador determinaba lo que el espacio era o podía llegar a ser siendo el mismo cuerpo humano un “material escultórico”.

Cuando Robert Morris realizó “Nonsite Mirror Displacement” (“Desplazamiento de espejos”, Yucatán, México, 1969) con materiales de baja tecnología (espejos) en lugares ajenos a la galería, invirtió la dirección habitual de los site/nosite de R. Smithson donde los materiales extraídos del exterior del site se “colocaban” en la galería del nonsite. R. Morris, próximo a la poética povera pretendió revivir la naturaleza en su estado elemental con el dominio de lo sensorial participando de los acontecimientos naturales y abriendo una comunicación activa entre arte y espectador donde el valor de la pieza estribaba en el material utilizado y en sus posibilidades físicas y energéticas, y cuya naturaleza mudable hacía referencia a un arte que no necesitaba estar finalizado respecto al tiempo y el espacio¹⁰. La documentación de la obra no constituía una mera presentación del lugar sino parte de la misma útil para descubrir y trabajar sobre ella, de forma que documentación y obra, lugar y no-lugar, no podían entenderse sino como complementarios y reflejo uno del otro. El espejo utilizado por R. Smithson representaba la dialéctica del non-site en forma de superficie, y del site en forma de reflejo que, colocados desordenadamente para acentuar la desestructuración del objeto reflejado como abstracciones atemporales o “espacios simulados”, demostraban la incapacidad de ver del no-lugar.

El grado de vinculación del hombre con el medio revertía en la calidad de comunicación entre los individuos a los que la obra pertenecía como patrimonio colectivo. Tan-

to en los entornos urbanos como naturales el desarrollo de la escultura pública encontró su sentido no como imposición o intimidación del público sino favoreciendo la dimensión social del hombre. *“En realidad, casi cualquier arte sería público en la medida en que tiene un efecto social y pone en comunicación a varias personas”*, decía Javier Gascón¹¹. El arte público en el espacio urbano desarrolló experiencias similares a las que el land art buscó en los espacios remotos y en las áreas superpobladas creando vacío donde había exceso, un paisaje no solo para circular sino para diferenciar los tránsitos restableciendo juegos cualitativos entre el espacio y el tiempo. En esa búsqueda por indagar el espacio escultórico, el paisaje del desierto adquirió un atractivo especial por su cualidad de vastedad e infinitud encontrando en los vastos espacios desérticos, según Jean Baudrillard, *“un desafío al significado y a la profundidad, (...) un hiperespacio, sin referencias ni origen (...)”*¹². El valor de la ausencia y del vacío y la poética del espacio serían contemplados de forma creativa en el ámbito artístico de la contemporaneidad abriendo nuevas posibilidades de representación estética en base a una revolución espacial sin precedentes en la historia del arte por la que el espacio pasaba de ser un medio donde sólo habitaban objetos a una extensión relacional donde también se desencadenaban estados de nuestra conciencia. *“Hay algo sobre el vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puedo eliminarlo de mi sistema. El simple vacío. La nada me parece lo más potente en el mundo”*¹³, decía Robert Barry en 1968, un año antes de que en 1969 Lucy Lippard organizara una exposición en la Galería Paula Cooper en la que una habitación aparentemente “vacía” exhibía “Air Currents” (“Corrientes de Aires”) de Hans Haacke, o “Magnetic Field” (“Campo Magnético”) de Robert Barry. Los amplios espacios yermos, deshabitados y vaciados de cualquier tipo de referencia humana, geográfica, perspectiva,... eran lugares atractivos para los artistas de la tierra donde hacer del paisaje un lugar ideal para la búsqueda de los orígenes del hombre no en cuanto a depositarios de materialidad sino como generadores de experiencias místicas: la de la vacuidad vivida por el indi-

¹¹ GASCÓN, Javier. “Espacios intervenidos: dos exposiciones de arte sin mediaciones”. En: *Arte Público*. op. cit., p. 73

¹² POWER, Kevin. “El desierto occidental”. En: *Arena*. Internacional del arte. Madrid: Publicaciones del Desierto, S.A., enero 1989, num. 0, p. 26.

¹³ LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. op. cit., p. 25

viduo desde la relación íntima con el espacio. Yves Klein decía: *“El mundo no es un objeto cuya ley de constitución poseo a través de mi yo, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no “habita” solamente en el “hombre interior”, o mejor dicho, no hay hombre interior, el hombre es en el mundo y es en el mundo donde se conoce”*¹⁴. En su significado simbólico, Juan Eduardo Cirlot describió el desierto como *“lugar propicio a la revelación divina, por lo cual se ha escrito que “el monoteísmo es la religión del desierto”, “dominio de la abstracción” y “abierto sólo a la trascendencia” para la percepción visionaria*¹⁵.

¹⁴ CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. op. cit., p. 25

¹⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. op. cit., p. 170



Perejaume. “Pintura y representación”, 1989. Delta del Ebro. Butacas del Palau de la Música catalana.

Esta idea estaría implícita en las titánicas intervenciones que Michael Heizer (Berkeley, 1944) realizadas en el desierto de Nevada basadas en el desplazamiento de grandes cantidades de materia con el fin de conseguir espacios huecos que, antes de agrupar masas y liberar espacio, convertirían la negación de la materia en un valor positivo como fuente de conocimiento universal.

La noción del vacío y su contrario dialéctico, la plenitud, fue determinante en la concepción filosófica de oriente. El vacío se presentaba como un eje en el funcionamiento del sistema de pensamiento chino ligado a la idea de alientos vitales y al principio de la alternancia yin-yang constituyendo el lugar donde operaban las transformaciones y donde lo lleno alcanzaba una verdadera plenitud en un sistema reversible y discontinuo que posibilitaba un acceso totalizador al universo por parte del hombre.



Walter de María y su film de 16 mm "Two lines three circles on the desert, Mohave Desert", 1969.



Michael Heizer. "Doble Negativo", 1969. Desierto de Mohave, Nevada (Foto: Gianfranco Gorgoni)

¹⁶ CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Traducción de Amelia Hernández. Venezuela [c.a.]: Monte Ávila, 1989. p.10 [La palabra japonesa de origen chino “paisaje” (“san-sui”) significa “montaña-agua” porque estos dos elementos configuran un todo siendo los dos polos significativos de la naturaleza uno de los conceptos metafísicos básicos en la jardinería japonesa y clave para la sensibilidad humana por la que los chinos establecen correspondencias entre las virtudes de las cosas de la naturaleza y la humanas. La pintura china es un importante campo de aplicación del estudio del vacío y su fundamento filosófico, el elemento central del sistema taoísta según el cual antes del “cielo-tierra” —que representan al mismo tiempo el espacio y el tiempo— está el “no haber”, la “nada”, el “vacío”. El tiempo, ligado a la tierra, aparece como espacio vital actualizado, y el espacio, ligado al cielo, es garante de la calidad justa del tiempo siendo ambos transmutables, solidarios y encarnaciones de la cualidad misma de la vida en transformación. El vacío/lleño no es una oposición tan sólo formal, un recurso para crear profundidad

En esa discontinuidad se hacía evidente que el vacío no era una presencia inerte sino que enlazaba el mundo visible con el mundo invisible en un sistema de oposición no cerrado sino abierto; cuando se rompía el desarrollo continuo se creaba un espacio que generaba una especie de resonancia, de vibración; así, por ejemplo, en la pintura china la montaña y el agua no se percibían como elementos opuestos y reales sino que generaban un vacío, la nube, que evidenciaba que la oposición entre la montaña y el agua no era rígida y estática sino recíproca y activa a través de la cual cada cosa realizaba su identidad y alteridad para alcanzar la totalidad.

El vacío, definido como “*el lugar interno donde se establece la red de transformaciones del mundo creado*”¹⁶, trascendía la inquietud meramente formal constituyendo, más que un marco de representación, una manera específica de vivir siendo el arte y el arte de vivir una misma cosa. El cine de Yasuhiro Ozu y sus celebres planos vacíos, visiones estáticas de objetos inanimados como naturalezas muertas o imágenes de interiores vacíos sin personajes que actuaban como receptáculos de los sentimientos donde lo cotidiano se convertía en una evocación de situaciones que no se mostraban explícitamente —y el silencio no se oponía tanto a la palabra sino al ruido según un principio creativo, activo y poético—, era un cine relacional donde no importaban tanto los elementos o las palabras cuanto las relaciones que se establecían entre ellos para favorecer la transparencia de la mirada, y propiciar una actitud contemplativa. El artista, como el místico, se movían en un terreno fronterizo entre el mundo conocido y el oculto, donde el vacío era un elemento activo y una fuente de energía espiritual y física, y con el arte el tiempo vivido se espacializaba traduciendo el tiempo vivido en espacio viviente.

El carácter inhóspito del desierto hace de este espacio un lugar para ser recorrido y experimentado aunque no habitado, un lugar para el nomadismo. Gilles Deleuze describió cómo los aborígenes de Australia unían itinerarios nómadas y viajes de sueños que componían una red

de recorridos que por sus referencias espacio-temporales se leían como un mapa. La investigación artística el mapa como concepto micro/ macro visual ha sido motivo de interés en el land art desde 1965 a 1975 aportando información sobre el territorio espacial y el recorrido temporal: dónde estamos y a dónde nos dirigimos. En el mapa, imagen de los lugares o topografía, la escala establece la relación entre una distancia gráfica o planimétrica y numérica o altimétrica y la correspondiente medida en el terreno real, reduciéndose a un problema de valores sujetos a la coordenada temporal como se deduce de la experiencia de los viajes donde el concepto de emplazamiento, referido a las propiedades físicas que constituyen un lugar, se diferencia del lugar como recipiente de lo humano. El mapa designa tanto un emplazamiento geográfico (representación física del espacio) como un lugar antropológico (experiencia fenomenológica del espacio) que a través del factor de la escala relaciona valores espaciales comprobables objetivamente con los datos de la realidad física con valores temporales de las distancias recorridas, es decir, vincula conocimiento y experiencia posibilitando la apropiación del espacio como lugar antropológico: el sentido de pertenencia a un lugar surge cuando realmente lo conocemos y tenemos una experiencia de recorrido ligada al mismo.

El concepto de “territorio”, “tierra”, “terreno” o “trazado de mapas” que ha estado presente en muchos trabajos artísticos de la posmodernidad responde a esa búsqueda del lugar como hogar que permite hablar del espacio propio vivido, espacio emocional o social. *“En la historia del arte siempre se ha hablado de la tendencia, del autor, incluso de la técnica, pero no se habla de lo que para mí es más consustancial, que es el lugar. Todas las obras de un autor no hacen sino definir un lugar, un centro. Hay un lugar que es tan real como los lugares externos. De manera que se puede crear una confusión perfecta entre autor y toponimia”*¹⁷. El proyecto “Retrotabula” de Perejaume (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) definido por el artista como “retablo territorial” desarrolla en distintos ámbitos espaciales y temporales inabarcables

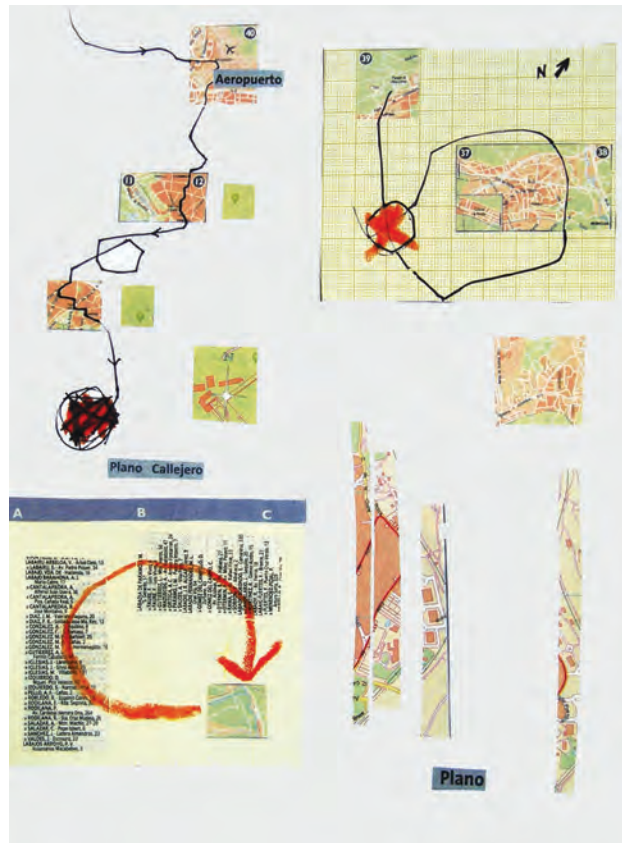
en el espacio sino que, por su acción sobre lo lleno, rompe el desarrollo unidimensional, suscitando la transformación interna y la transmutación entre el cielo y la tierra, entre el espacio y el tiempo, de ahí que la concepción del espacio y su percepción sea de carácter multidimensional. Recordando la tradición china consistente en colocar una pintura como representación de la estación de cada momento del año en el lugar íntimo de las habitaciones, la pintura *“como la rotación de las estaciones, regula el ritmo de la naturaleza y del hombre”*, dice Chang Yen-yuan. La pintura paisajista china no es naturalista, donde el hombre se halla ausente o diluido, ni animista, donde el hombre busca antropomorfizar las formas exteriores de un paisaje, ni tampoco persigue el gusto sino la representación del hombre a través de los rasgos naturales, no en cuanto a su físico sino en cuanto a su espíritu (temores, alegría, contradicciones, anhelos,...). El cuadro, más que un objeto mirado es un elemento vivido, un cuerpo vivo, un paisaje con osamenta (rocas), venas (ríos), músculos (árboles), respiración (nubes) donde el hombre se une a la corriente vital, y a través de la esencia de las cosas

el individuo busca realizarse en una quinta dimensión más allá del espacio-tiempo hacia la unidad originaria.]

¹⁷ GUASCH, Anna María. *El arte último del s. XX...* op. cit., p. 337

en una sola mirada lugares metafóricamente sincronizados. La obra se extiende en el mapa geográfico con intervenciones en cuatro localizaciones diferentes separadas temporalmente y expuestas con formatos distintos (ARTIUM de Álava, Centro José Guerrero de Granada, Maison d'Erasmus de Bruselas y la cofradía de pescadores de Sant Pol de Mar) que dibujan un enorme retablo que vincula distintos significados de escalas y lenguajes artísticos: intervenciones puntuales en Bruselas y Sant Por de Mar y exposiciones en ARTIUM y el Centro José Guerrero donde las imágenes no aparecen nunca una sola vez ni con un solo formato sino que se entrelazan configurando un hilo discursivo y visual poético. Otro proyecto de localización basado en el trabajo de diseminación por distintos puntos de la ciudad realizado con prototipos seriados con forma de vaca de diferentes posturas personalizadas por artistas y desarrollado en distintos lugares del mundo, es el que nació en Zurich bajo el nombre de "Cowparade" desde que, en 1998, los artistas Water y Pascal Knapp comenzaran esta iniciativa con un fin de regeneración social para ayudar a artistas noveles en sus carreras, atraer gente al centro de la ciudad y remontar las ventas de los comerciantes de esta zona cuyo negocio había descendido con la llegada de los centros comerciales. El proyecto desarrollado en sucesivas convocatorias consiste en una exposición urbana de vacas diseminadas por la ciudad donde, a partir del prototipo original diseñado por el escultor Pascal, un comité selecciona la temática y color del diseño de los animales pintados eludiendo temas conflictivos políticos, religiosos o sexuales, aunque no interpretaciones de logotipos y marcas comerciales con fines publicitarios de empresas o particulares. El proyecto se viene repitiendo convocatoria tras convocatoria con regularidad en distintas ciudades del mundo con ayuda de la financiación de patrocinadores privados, de forma que al final de cada edición todas las vacas se subastan y se dedica la recaudación a una Ong o proyecto sin ánimo de lucro que hasta su última edición en Barcelona (2005) ha conseguido pintar unas 4000 vacas y recaudar más de 10 millones de euros. A través de lenguajes y propuestas

tan diferentes como la de los dos proyectos comentados, el de “Retrotabula” y el de “Cowparade”, al margen del valor estético cuestionable en el segundo caso más dedicado a fines benéficos, el interés de los mismos estriba en el uso del mapa como concepto territorial globalizador y cohesivo de las partes en la totalidad que, a partir de la experiencia del recorrido entre las distintas localizaciones, define un argumento narrativo, más poético en el primer caso, más social y económico en el segundo.



Susana Delgado Moreno. “Plano, callejero”. Revista de cómic e ilustración “Manicómic nº 7: Mapas y viajes”, p. 51.



Localización de la muestra “Cowparade” en Barcelona con el número de vacas instaladas según los lugares de ubicación. Exposición realizada desde el 1 de junio hasta finales de agosto de 2005 de 75 vacas de poliéster y fibra de vidrio con distintas posturas, cabeza arriba o pastando, diseñadas y realizadas por artistas, estudiantes de arte y personajes mediáticos (entre los que destacamos el diseñador de moda Antoni Miró o el cocinero Ferran Adrià).

En el tránsito nómada que motivó a las antiguas civilizaciones a la diáspora y a la migración se encuentra implícita la necesidad del hombre de conocer más a cerca de sí mismo y su destino. En general, el viaje mueve al ser humano en un sentido metafísico como forma de conocimiento de su propia naturaleza en relación al medio. En la sequedad y aridez del desierto se dan las condiciones perfectas para la espiritualidad y el ascetismo del hombre que busca respuestas. Pascal decía que las desgracias del individuo emanaban de su incapacidad para permanecer tranquilo en una habitación siendo precisamente la claustrofobia lo que incitaba a la movilidad y a ponerse en camino. Los griegos pensaban que lo importante no era el destino sino el viaje a través del cual se vencía la distancia y el tiempo que les separaba de algo que durante años había sido sólo una imagen deseada en la cotidianeidad. *“Partir es ir en la onda de la esperanza. Quedar es yacer en el mismo sitio tumular. El lugar en que permanecemos toma a la larga un aspecto sepulcral y notamos el comienzo de nuestra propia putrefacción”*, decía Texeira de Pascoaes. El hombre necesita liberarse de estas ataduras y salir fuera: hacerse viajero y ser libre. El viaje sacia la experiencia de infinitud en el espacio geográfico, más allá de nuestra casa o patria, y el ansia de conocimiento de otras culturas. Con la perfección de los medios de transporte y comunicación el hombre tendría un acceso mayor y mejor a otros mundos adquiriendo más conocimiento del espacio que por otro lado dificultaría la posibilidad de evasión. *“Sólo viaja quien regresa”*¹⁸, decía una canción del grupo musical “Pastora”: en el retorno al origen de partida concluye realmente el viaje cuando, desde la tranquilidad y la quietud del retorno, se analiza el recorrido y se racionaliza el aprendizaje del periplo.

¹⁸ PASTORA. “Un cuaderno lleno de cuentos”. En: *Pastora*. Disco Compacto. Madrid [s.a.]: BGM Music Spain, 2003. [Decía Ignacio Castro que *“irse es sólo una forma extrema de permanecer, un rodeo para retornar (igual que abandonamos a alguien para mantener un hilo de relación, la fidelidad a un recuerdo)”* (Cfr. CASTRO, Ignacio. “Clima y acción”. En: *Informes sobre el estado de lugar*. Actas ciclo de conferencias. Oviedo: Caja de Asturias. Obra Social y Cultural, 1998, op. cit., p. 26).]

La experiencia artística del recorrido mental y físico llevó al artista escocés Andy Goldsworthy (Cheshire, 1956) a realizar una intervención en el jardín del Storm King Art Center en un entorno de 500 acres de superficie ubicado a pocos kilómetros de Manhattan en el que participaron también artistas como Isamu Noguchi o Richard

Serra. Dado que el espacio natural requería una amplia labor de estudio determinada por un medio que tenía sus propias reglas la obra tomó forma después de cinco años de análisis y familiarización con el entorno, a lo que se sumó la dificultad de las alteraciones morfológicas y cromáticas ocasionados por las variaciones de los ciclos estacionales ligadas al espacio natural. La intervención consistió en un gran muro de piedra –realizado por un grupo de expertos escoceses con piedras de la zona mediante un sistema constructivo de tradición escocesa que no utilizaba mortero– que en medio de los árboles serpenteaba uno de los bordes del jardín, atravesaba un lago y resurgía al otro lado de la orilla con una longitud total de 680 metros. Como ejemplo del rigor geométrico y sistemático heredado del minimalismo, la obra se insertaba en el medio natural adecuándose al terreno en todo su recorrido con formas serpenteantes y topográficas sujetas a los cambios climáticos impredecibles que invitaban al viaje mítico y experimental, más que al placer estético de la contemplación del objeto construido, donde la forma de la serpiente encontraba su símbolo cósmico ligado a la cultura aborigen australiana como representación de la madre Tierra. En numerosos lugares vinculados a esta cultura se han realizado con posterioridad intervenciones artísticas que han intentado recobrar la esencia de esta cultura que ha luchado por sobrevivir tras el imperialismo colonialista a través de obras de carácter público inspiradas en las historias ancestrales aborígenes; historias que revivieron gracias a la tradición oral y cuya iconografía aún pervive como fundamento de su espiritualidad y concepción del universo.

El recorrido serpenteante se repetía también en la intervención pública titulada “Las Puertas” del artista Christo Javacheff (Gabrovo, 1935) y su esposa Jeanne-Claude de Guillebon consistente en 7.500 pórticos de metal de los que colgaban velas cuadradas de color azafrán desplegadas a lo largo de 37 kilómetros de sendas y caminos en el Central Park de la isla de Manhattan, la mayor obra de arte público realizada en la ciudad de Nueva



Camino pavimentado con diseños aborígenes interpretados por el artista Jamie Eastwood que examina la historia de Parramatta desde antes de 1788 hasta la actualidad, Parramatta River, Sidney, Australia. Parramatta ocupó un lugar importante para los aborígenes australianos y la historia colonial. El anglicismo "Parramatta" deriva de la palabra aborigen que designaba el pueblo de los "Burramatta".

York. Tras su famoso "empaquetamiento" del Reichstag de Berlín o el Puente Nuevo de París este proyecto efímero de 16 días de instalación requirió 26 años de negociaciones para convencer a las autoridades locales del interés de unas puertas que, según Christo, *"no tienen propósito, no tienen mensaje y no son un símbolo. Son obras de arte"*.



Christo. "Las Puertas". Central Park, New York, 2005



Andy Goldsworthy. "Storm King wall", 2000

La desertización, aridez y ausencia de vida aparente es la visión parcial de un desierto en transformación, un lugar de crecimiento y de vida oculta aunque aparentemente yermo, inhóspito y difícilmente habitable, “vacío” o ausente de materia. Esta imagen traspoleable al análisis del espacio que rodea la escultura pasa por la consideración del vacío interior como materia activa, energía y matriz de infinitas formas en potencia: un vacío lleno de energía que se hace sólido. El prefijo “des” (“des-ertización”) explica la pérdida o ausencia de algo como fase de un proceso cíclico que, equivalente al concepto artístico de la “des-materialización”, participa de un proceso matérico/des-matérico alterno donde, en virtud de los hallazgos científicos, la materia ni se crea ni se destruye sino que se transforma en energía permaneciendo inalterable aún a pesar de su mutabilidad física. Igualmente, desde un análisis antropológico y según la tradición judeocristiana, tras la afirmación *“polvo somos y en polvo nos convertiremos”* se concentra la esperanza de una vida después de la muerte según un proceso periódico de transformación por el que el cuerpo se convierte en energía para volver a ser cuerpo encarnado: las formas nacen de la transformación de otras formas que mueren para dar vida. En la China del s. XV, el filósofo confucionista Wang-Yang fue celebre por su concepción de la materia y la psique concebidas como dos entidades que no existían independientes sino formando un “continuum”. *“La forma humana, que nace de la tierra, es una transfiguración de ella, y su fin último es, a su vez, transfigurar aquello que le dio el ser”*¹⁹. La concepción multidimensional del espacio implicaba un sistema dinámico de energía en modificación continua donde los objetos se creaban y destruían animados por una vibración interior perpetua, aunque inertes e imperceptibles por los sentidos. Marlo Morgan (*Las Voces del desierto*, 2004) relata el viaje a pie por el desierto australiano en compañía de una tribu aborigen describiendo tras su regreso los misterios y riquezas ocultas en la aridez desértica: *“Es realmente asombrosa la cantidad de comida silvestre nutritiva que hay disponible y el modo en que aparece cuando la necesitan. El aspecto de las*

¹⁹ PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. p. 95 [La forma no se manifiesta por accidente sino que necesita la materia para manifestarse en la naturaleza siendo materia y forma inseparables, la substancia de todas las cosas en transformación. El espacio es energía y la energía siempre tiene forma no existiendo energía amorfa como tampoco materia sin forma. Las formas son encarnaciones de la energía; energía que deviene materia, y por lo tanto, forma. “Yo no puedo decir si la historia de todas las formas se halla presente en cada forma. Lo que sí puedo decir es que en todas las formas con las que yo trabajo se halla presente casi toda la historia del hombre y del mundo que habitamos, de la misma manera en que en nosotros está presente el primer ser vivo y todo lo que le precedió”, dice Pablo Palazuelo. El espacio se puede concebir como una fuente infinita de energía en la cual surgen y se reabsorben todas las formas del universo en un “continuum” o campo de perpetuas interrelaciones de energía que constituyen estructuras según las cuales las formas se manifiestan o no.]

*regiones áridas que parecen inhóspitas es engañoso. En el suelo yermo hay semillas con vainas muy gruesas. Cuando llegan las lluvias, las semillas enraízan y el paisaje se transforma. Aún así, al cabo de unos pocos días las flores han completado el ciclo de su existencia, los vientos esparcen las semillas y la tierra vuelve a su estado áspero y agostado*²⁰. En la alternancia de la aparición–desaparición subyace un proceso de cambio y de desarrollo vital, un nacer y morir continuo, vida y muerte en latencia. El mundo está en calma y, sin embargo, tal y como lo vemos, todo está sucediendo.

²⁰ MORGAN, Marlo. *Las voces del desierto*. Barcelona [s.a.]: Ed. B, 2004, p. 124. [La autora se refiere a una tribu de aborígenes australianos que la invitaron a participar en un viaje por el desierto. Un viaje que implicó algo más que un recorrido físico, una experiencia de fortaleza y dominio mental para afrontar las penalidades de un viaje por tierras áridas y aparentemente inhóspitas.]

Como analiza el arquitecto y urbanista Paul Virilio (*Estética de la desaparición*, 1997), dentro del cuadro de patologías neurofisiológicas el enfermo de epilepsia también experimenta una desaparición y reaparición de lo real, de separación de la realidad precedida de un estado de exaltación “sublime” durante el cual los sentidos permanecen despiertos y logran percibir algo ordinario sufriendo el paciente antes de volver en sí lesiones físicas. Igualmente, las eliminaciones irregulares ocasionadas por la picnolepsia (del griego “pycnos”, “frecuente”) que provocan la sustracción del sujeto de su contexto espacio–temporal, anulan las referencias físicas y la sensación de duración general de movimiento continuo: la palabra y el gesto se detienen y se reanudan en segundos sin que sean percibidos por los que están alrededor, de forma que el tiempo ausente no ha existido y no se puede recordar. Una fuerte impresión de desgracia o suceso traumático puede, según Gaston Bachelard, darnos la sensación del instante y propiciar la ausencia y cambiar la impresión de la realidad motivando prácticas de desaparición o evasión del mundo que se ha vuelto hostil como ocurre con las experiencias de desierto tras una búsqueda espiritual como alivio de la angustia existencial. En “Paris Texas”²¹ el protagonista Travis, encarnado por Harry Dean Stanton, tras huir de su mundo hacia ninguna parte y estar desaparecido durante cuatro años en el desierto de Mohave, cerca de la frontera mexicana de Texas, es rescatado finalmente por su hermano. En su intento de desconexión con su realidad se dirigiría

²¹ WENDERS, Wim. *París Texas*. DVD. Berlín: Road Movies Filmproduktion GMBH, 1984

al desierto, a ese espacio indeterminado y opuesto a cualquier vocación de civilización, un lugar para el suspenso y el olvido, libre de normas sociales, culturales,... a partir de lo cual podemos decir que si “*la estrechez mental con que un hombre se aferra a sus prejuicios tiene a menudo relación con la estrechez de su horizonte*”²², siendo el horizonte intelectual aplicable al horizonte espacial, el destino de Travis no habría podido ser otro que un espacio indefinido y carente de exterioridad, abismal. El desierto carece de límites, y si durante la noche se convierte en un negro ausente, durante el día es iluminación cegadora, un ver sin párpados por exceso de visibilidad. Ante la falta de contacto con la realidad abandonada tras su huida, Travis se dirige al desierto con el fin de borrar todo rastro del pasado, de camino recorrido que le ayude a empezar de nuevo, guiándose tan sólo por los signos que se pierden en el horizonte –los raíles de la vía del tren o el hilo del tendido eléctrico– en una búsqueda hacia sus orígenes y el encuentro consigo mismo, hacia “Paris, Texas”, una parcela vacía y yerma en medio de la nada que había comprado hacía años, un lugar significativo por ser el sitio donde fue concebido por sus padres, y perfectamente localizable en un mapa que el protagonista siempre lleva consigo en medio de la nada ante la falta de referencias espacio-temporales. El desierto se convierte en la metáfora de la ausencia del “yo” experimentada tras una huida donde el protagonista se sumerge en un estado ausente de efecto, podemos decir, picnoléptico y paramnésico del que finalmente es rescatado para volver a la realidad y comenzar una vida nueva; después de un estado ausente –similar al experimentado durante el sueño, traducido como el abandono en un espacio sin determinación, un retorno a lo profundo del ser–, y ya de vuelta a un espacio donde el “yo” está arropado por las normas sociales, culturales... Travis comienza una nueva etapa, la de construirse un nuevo destino, aunque tras la experiencia de desierto ya nada vuelva a ser como antes.

²² BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op. cit., p. 78.

Fotograma de la película
"París, Texas". Fotografía
de la parcela de Travis ubi-
cada en París, Texas.



Travis necesita ponerse en camino para acallar su angustia existencial, al igual que antiguamente al neurasténico se le aconsejaba viajar para olvidar. El imperio de Walt Disney propuso con sus proyectos integrales, tal y como el propio W. Disney decía, *"hacer olvidar las penas del presente y la muerte..., el mundo real"*. La industria del entretenimiento (parques temáticos, de atracciones, casinos, etc...) persiguirían la separación temporal del individuo de la realidad mediante ausencias que aturdirían, bien por la velocidad motriz, bien por la ilusión de movimiento a partir de sensaciones ópticas o apariencias simuladas de mundos soñados. La ilusión locomotriz podía ser capaz de provocar paramnesias en el individuo que en nuestra sociedad se habrían convertido en el objetivo del progreso tecnológico a través del desplazamiento y la comunicación de información a gran velocidad. En la fugacidad del movimiento el objeto se percibía en detrimento debido a la invariabilidad de los paisajes y el lenguaje barridos por la velocidad favoreciendo aún más el intento de identificación del conductor con el vector de fuerza que lo separaba del medio natural, en esa extraña sensación de desequilibrio y desorientación inquietante propias de la ansiedad moderna asociada a la

enfermedad y a las patologías psicológicas, y en especial a los miedos espaciales (agorafobia y claustrofobia) como en el caso del personaje de “Paris Texas”, rodeado de espacio vacío y perdido en la incierta geografía de su vida como una auténtica pérdida del hogar. Una falta de lugar nacería con la aparición de las grandes ciudades donde se agitaba la multitud y la luz artificial eléctrica de las farolas y los tranvías, uno de los símbolos de la electricidad y futurismo, habrían reemplazado la luz del sol, la calma del campo y la paz existencial. Las ciudades propondrían otra categoría de ausencia basada en la ilusión de paraísos inmediatos de poder, la cultura del azar y del ocio como esa huida de las leyes impuestas por la sociedad de ganancias jugadas libres de impuestos que provocaban gran excitación, un modelo de vida que la película “Koyanisquaatsi” representó como una crítica al consumo y al sistema capitalista de la tardomodernidad con secuencias filmadas a gran velocidad.



Fotograma de “Paris Texas”. Travis en el desierto de Mohave, cerca de la frontera mexicana, en Texas, el mismo desierto que interesó a artistas como Walter de María o Michael Heizer



Figura alargada de Alberto Giacometti

La interpretación existencialista en el terreno estético en los Estados Unidos estuvo desprovista de la relación con la fenomenología de la percepción debido a que, como explica R. Krauss, M. Merleau-Ponty no fue traducido al inglés en los años cincuenta ni leído hasta veinte años después. Así, la generación minimalista americana a princi-

²³ Merleau-Ponty se refería en su fenomenología de la percepción al mundo preobjetivo como el horizonte interno de un objeto (un “continuum” de espacio-tiempo), de forma que *“puedo ver un objeto en la medida en que los objetos forman un sistema o un universo, y en la medida en que cada objeto trata a los que le rodean como espectadores de sus aspectos ocultos, espectadores que garantizan la permanencia de dichos aspectos con su presencia”* (Rosalind Krauss, 1996, p. 282).

pios de los años sesenta conoció a M. Merleau-Ponty con los precedentes del arte abstracto americano por lo que su interpretación sería diferente a la de los artistas franceses de los años cuarenta. Mientras que los americanos convirtieron la escultura en un juego de perspectivas, como en el caso de Richard Serra –que operó sobre la “experiencia preobjetiva”²³ a través de formas que aunque materiales eran no figurativas y abstractas, de manera que la percepción, sin necesidad de representar nada y ya no perspectiva, acentuaba la experiencia del cuerpo como lugar físico en el espacio y en el tiempo–, en Europa, Alberto Giacometti introdujo la representación de la distancia en el ámbito del objeto y de la figura humana. Según las corrientes fenomenológicas, los postulados existencialistas de M. Heidegger o J. Sartre en relación al hombre como ser arrojado al espacio, el adelgazamiento de las figuras de A. Giacometti respondía a la relación entre objeto y espectador y a la intención de dar más importancia al espacio acentuando la vacuidad del espacio y el sentido de la distancia y alienación frente al espectador. Nuestro cuerpo, nuestra escala, nuestra forma de ser-en-el-mundo determinaba un específico punto de vista visual y subjetivo, emotivo y sensitivo. El espacio de la escultura no era sólo un espacio de dimensiones cartesianas sino un espacio vital con valores antropológicos. La escultura, la mirada y la escala se definían desde la subjetividad relativa al cuerpo en relación con los demás seres humanos y del hombre con la tierra. El cuerpo del hombre que anda de A. Giacometti, como el cuerpo plástico de la columna sin fin de C. Brancusi, establecieron una relación con la tierra en el horizonte, de forma que no existía espacio sin cuerpo a partir del cual estableciéramos nuestra particular concepción del mundo.

La modernidad se desarrolló en el rechazo de la realidad presentando lo “irreal” como contenido ausente. La modernidad inauguró el arte de lo irreal, de la no presencia y como resultado, la nada, el silencio donde los conceptualistas se desenvolverían. La vanguardia bebería de las fuentes de lo estético de lo sublime de Edmund Burke,

y en menor medida, de Emmanuel Kant: lo sublime surgiría en relación al sujeto no limitándose a la apariencia sino haciendo referencia a lo absoluto, a lo inconmensurable, a la vastedad, de ahí que, como decía E. Burke, la inadecuación entre nuestra intuición y los objetos “sublimes” produjera terror. Una naturaleza grandiosa tenía el poder de comunicarnos con lo divino y transportarnos de un mundo a otro sin necesidad de movernos del sitio. La idea clave de lo sublime radicaría en la capacidad de transformación por la que un elemento se convertía en algo superior, ya fuera la materia en escultura, la naturaleza en visión o la palabra en poesía. El término sublime, sobre el que se teorizaría a lo largo de la historia desde Longino, definía la estética moderna con un matiz nostálgico que conllevaba placer y pena en cuanto que identificaba el sentimiento de terror como afección sublime; un suspense que provocaba a su vez una especie de placer provocado por el terror de la privación y la ausencia. Más allá del sentido de lo sublime del pintoresquismo romántico, la sublimidad, según François Lyotard, se refirió a la manifestación de lo irrepresentable en el seno de la representación, a lo impresentable.

Estableciendo un paralelismo dialéctico entre el desierto –concebido por José Luis Brea como grado cero de la forma de la tierra que “*generaliza la indiferencia en una repetición sostenida de lo mismo*”– y el minimalismo –grado cero de la escultura, según Simón Marchán Fiz–, el arte minimal como práctica artística y experiencia de desierto en la escultura hizo del silencio el protagonista de sus obras con un lenguaje que se aproximaba a la negación en la medida en que era indiferente hacia valores morales, sociales y filosóficos salvo en aquello que preocupaba al matemático como eran las formas seriadas, geométricas, indiferenciadas, autómatas, inmediatas y modulares. La economía de las formas trastocaba al espectador que no sabía a qué atenerse, lo que nos recuerda el concepto de “presencia negativa” de Kant referido a lo que el arte presentaba de forma negativa evitando la figuración²⁴.

²⁴ En la estética británica encontrábamos por primera vez el carácter autónomo de las cuestiones estéticas unido al marco del interés moral. Lo sublime provocaba en el sujeto ideas de moralidad de forma que lo estético adquiría una justificación ética. Emmanuel Kant se refirió a lo sublime no como una categoría estética en el mismo sentido de la belleza sino como sentimiento de la nobleza de la razón y del destino moral del hombre de forma que, a diferencia de lo bello y al ser una idea de la razón, no todos poseían la misma capacidad para lo sublime. Como Joseph Addison (*Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*, 1712) explicaba, para Pseudo Longino, lo sublime, al ser eco del espíritu noble, a veces no necesitaba palabras para expresarse. De esta ausencia de sonido, E. Burke, en la misma línea que E. Kant, adoptó sus características negativas como condiciones de lo sublime considerando el silencio como carencia de sonido y la oscuridad, como carencia de luz, estableciendo que en general la sublimidad surgía de la privación. Si bien “El Paraíso Perdido” de Milton fue la obra más representativa de la literatura

sublime, el trabajo de Edgar Allan Poe cobraría gran importancia por su concepción del silencio como presagio de muerte. María Zambrano –discípula de Xavier Zubiri y José Ortega y Gasset– describiría cómo en la pintura el impresionismo (pintura de fantasmas) y el cubismo (pintura de la razón) nacieron fruto de la desilusión provocada tras el arrebatado del mundo sensible, de la “tierra”, como consecuencias inevitables de la interiorización del mundo sensible cuando la tierra dejó de ser cosa sustentadora de todas las cosas para convertirse en algo abstracto, perdiéndose las categorías del espacio –que ya no era ningún concreto sino un infinito, un estar desterrado– y de la materia convertida en residuo real de la desilusión. El mundo sensible deshumanizado se había disgregado de una parte en fantasma y por otra parte en materia. El informalismo (o “arte matérico”) que surgió en Europa y Estados Unidos hacia 1945 y englobaba un amplio abanico de experiencias abstractas, tras los efectos de la Segunda Guerra Mundial y el pensamiento filosófico existencialista, en Europa abandonó cualquier alusión a la realidad e investigó las cualidades y pro-

Si la estética de la modernidad fue la de la nostalgia, la estética posmoderna se relacionaría con un sentimiento de impresentabilidad: hacer ver que *“hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver”*, dice Jean François Lyotard. La posmodernidad quedaría descrita como una experiencia de desierto cuyos modos de representación se referían a la insignificancia del signo y a la no representación de la realidad o de imágenes reales. Con la experiencia del desierto, la posmodernidad situaría el hecho artístico en la evanescencia de la representación. El posmodernismo se erigiría contra la lógica del modernismo de forma que, como explicaba Rosalind Krauss, frente a la idea de la separación de los sentidos de la percepción humana del objeto artístico defendidos por la modernidad, los artistas del “inconsciente óptico”, consecuentes con los parámetros posmodernos, hablarían de algo que operaba en la misma base de la visión. Frente a la separación moderna que describía dos órdenes diferentes: el de la visión empírica –el objeto tal como se ve– desdeñada por el modernismo, y la forma pura o estructura –visible pero no vista– sobre la que se apoyaba la Gestalt, el filósofo posestructuralista francés, F. Lyotard, estableció un tercer orden situado fuera del alcance de lo visible, diferente a la Gestalt, de manera que la trasgresión de la forma conducía a la gestación de la malformación: el espacio del inconsciente y del psicoanálisis donde se desestimaban las coordenadas de lo real. El arte, consciente de las relaciones ideológicas e históricas del lugar y avalado por el pensamiento filosófico posmoderno, reflexionaría sobre la dimensión mítica y cultural de la experiencia artística estableciendo la necesidad de constituir nuevas formas de cultura que rescatasen la comunicación del hombre consigo mismo y con el mundo, que resituaran al hombre en relación al espacio y con sus semejantes.

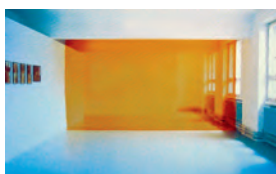
Oscar Wilde decía que *“el arte empieza donde termina la naturaleza”*. El artista necesitaba la realidad para desentramar su quientaesencia pero la obra de arte comenzaba justamente allí donde su materia acababa y vivía en una dimensión inconmensurable con los elementos

misimos de que se componía, lo cual llevaba implícito un desplazamiento del ámbito del espacio físico al espacio poético de la representación. Como decía G. Bachelard, tan pronto como nuestro cuerpo está en reposo, nuestro espíritu es capaz de elevarse y alcanzar el infinito. Los versos de Mario Benedetti ilustran el poder de la imaginación capaz de evadirnos a mundos soñados sin necesidad de movimiento corporal: *“en mi sillón el tiempo es tan distinto/ veo llover y pienso por kilómetros/ así sentado nunca me abandono/ convierto lo lejano en cercanía”*.

El escultor, fotógrafo e instalacionista Olafur Eliasson (Copenhague, 1967), influenciado por el trabajo de los ambientalistas americanos de los años sesenta en torno a la desmaterialización de la obra de arte, profundizó sobre su relación con el mundo real más que para acercarse a lo esencial de la llamada “naturaleza” para conocer la vinculación del hombre con el medio, la capacidad para orientarse en el espacio particular, para ver, sentir y moverse a través de los paisajes cuya esencia radicaría, más que en su contemplación, en ser manifestación del ser humano en relación a los otros. El primer trabajo expuesto de O. Eliasson hasta su graduación en la academia de artes fue una instalación titulada “Suney” que consistió en la división del espacio de la galería en dos mitades accesibles, una de las cuales permanecía vacía de objetos aunque densificada en una tonalidad amarilla que parecía sólida en su visión óptica: en un proceso que basculaba entre el estado matérico y el energético se representaba la cualidad transformadora de la “ausencia material” convertida en “sólido” intangible, energía representada en su abstracción cromática. Bajo el interés del sujeto en relación al medio, el artista, influido por la filosofía de la fenomenología de gran parte de los escritos de principios del s. XX de Edmund Husserl –quien anticipándose medio siglo a M. Merleau-Ponty tuvo gran importancia para los minimalistas americanos de los sesenta–, experimentó con los fenómenos visuales y la experiencia basada en el trabajo de lo intangible y materiales efímeros (luz, velas, espejos,...)

piedades físicas de la materia rompiendo con los reductos del humanismo clásico (forma, proporción, equilibrio) a favor del reflejo de las pulsiones interiores derivando en Estados Unidos hacia el gesto y la expresión del llamado “Expresionismo Abstracto”, unión de forma, emoción y evocación de estados espirituales. El hombre, fuera de la tierra, se convertía en fantasma o ángel, y de ahí que, como decía J. Ortega y Gasset, el arte derivara hacia la deformación de la realidad deshumanizándola y rompiendo el aspecto humano. M. Zambrano se refirió a la “nostalgia de la tierra” como el anhelo del mundo perdido, de la gravedad (color, medida, corporeidad) y la expresión (“cuerpo que llora o canta su misterio”), dos características propias del mundo sensible y claves en el expresionismo que mantenían la unión del hombre a la tierra para evitar la angustia del destierro. El expresionismo no se situaba en el objeto ya “hecho” o terminado sino en el objeto “haciéndose”, con el riesgo de no llegar nunca a la cosa acabada, a su apariencia en el mundo, quedándose en el puro grito: de la misma forma que los ángeles caídos tenían la esperanza de convertirse en hombre,

el objeto perseguía su forma final. Según M. Zambrano, desde el s. XIX, a partir del Romanticismo, el hombre habría vivido su época menos hermética, menos deshumanizada; aunque, sin embargo, el hombre llegara a creer que su ser era lo que estaba pasando, en realidad convertía el espacio entre las cosas en un verdadero “espacio vital” aunque deshabitado. Las pasiones se comenzaban a retratar “pasando”, germen de los reality shows televisados on-time/on-line de tanto éxito en nuestros días.



Olafur Eliasson. “Suney”, 1995. Instalación, Künstlerhaus, Stuttgart

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. op. cit., p. 317. [Edmund Husserl explicó la existencia perenne del mundo antes de cualquier elucubración mental o idea que el hombre pudiera extraer de la realidad: “La fenomenología es el estudio de la esencia y según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción,

de manera que el sujeto, al interactuar con las cosas transformaba la condición física de las mismas llegando a ser parte del objeto en una relación que variaba según el lugar y la época: “Tú no eres sólo un producto, sujeto fenomenológicamente activo, tú estás también producido por la pieza. Te conviertes en sujeto–objeto, en un espacio ambiguo donde, como decía Merleau–Ponty, Maurice “todo tiene lugar”²⁵.



Olafur Eliasson. “The mediated Motion (Water)”, 2001. Instalación, Kunsthau Bregenz

La instalación de O. Eliasson titulada “The mediated Motion (Water)” (Kunsthau Bregenz, 2001) repartida en los cuatro pisos del centro de exposiciones reflexionaba sobre la representación y la percepción del espectador como sujeto activo de la obra mediante espacios intervenidos de forma independiente que representaban distintos lugares acondicionados con plataformas que variaban según el ambiente buscado (jardines, muelles de madera, montículos de tierra, puentes colgantes...). El espectador deambulaba por las salas experimentando los diferentes recorridos en unas coordenadas espacio–temporales definidas siendo consciente del tiempo y de la presencia de uno mismo en el espacio físico relacional y experimental a través de los encuentros de su cuerpo –un objeto más de-

positario de la experiencia— con las demás cosas del mundo. *“Hay, por lo tanto otro sujeto cerca de mí, por quien el mundo existe antes que yo, y quien me señala mi lugar en el mundo. Esta cautividad o espíritu natural es mi cuerpo [...] El cuerpo no es más que un objeto del mundo, pero como medio de comunicación con él, para el mundo no se concibe como una colección de determinados objetos sino como un horizonte latente de nuestra experiencia”*²⁶. El espectador no era sólo un producto fenomenológicamente activo sino, como dice Birrbaum, producido también por la pieza y convertido en objeto que se reconocía en la pantalla como algo proyectado, tanto activo como pasivo, como parte del objeto, demostrando la capacidad del ser humano de cuestionarse a sí mismo. Las instalaciones de O. Eliasson, como los pabellones de cristal de Dan Graham, los “Specchi” del artista povera Michelangelo Pistoletto o las paredes esmaltadas de la galería del artista Richard Venlet que reflejaban tanto al espectador como la propia habitación, hacían creer al sujeto que estaba fuera experimentando la pieza cuando en realidad se encontraba dentro de la obra, delante de su propia imagen reflejada por las superficies como análisis sobre la presencia “virtual” e ilusionista del espectador y la situación estética ambiental o social de las cosas. Con la inspiración del povera, O. Eliasson trabajó el fenómeno visual y la experiencia de lo intangible motivado por los materiales pobres y la desmaterialización del arte objetual como en la obra titulada “The Moss” (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria, 1994), una pared de musgo, donde el artista conectó la escultura con su naturaleza originaria estableciendo una relación entre dentro y fuera, como ya hiciera R. Morris o R. Smithson con sus esculturas de los años sesenta relativas al “site/nonsite”.

Si antiguamente las obras reflejaron una preocupación por la concepción formal del mundo, en la contemporaneidad las intervenciones artísticas serían más afines a planteamientos filosóficos existencialistas que propiciaron la redefinición del objeto del arte y su inserción en el ámbito artístico. Desde que en 1950 Yves Klein vendió “aire

la esencia de la consciencia, por ejemplo [...]. Siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre “está ahí”, ya antes de la reflexión [...] cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico” (Maurice Merleau-Ponty, 1975, p. 7). En el informe presentado en 1951 al Collège de France Merleau-Ponty escribía: *“El sujeto perceptor no tiene jamás la experiencia de sus propias percepciones sino es manejando su cuerpo, el cual no es para él transparente, y cuya operación se le escapa en gran medida: sólo el resultado, la cosa, el mundo, se le aparecen en plena claridad. El cogito es pues, a la vez indubitable y opaco. La luz nos viene plenamente del mundo, de la cosa, y recae sobre nuestra percepción del mundo [...]”*. El cogito se definía como el análisis reflexivo del mundo o idea extraído del contacto con la realidad a través de nuestra experiencia corporal.]

²⁶ Cfr. MERLEAU-PONTY, Maurice. “Phenomenology of Perception”. London, 1962. En: *Olafur Eliasson*. op. cit., p. 44.

de galería” –siguiendo los pasos de Marcel Duchamp en “Monte Carlo Bond” (1924) y su doble juego de arte y comercio–, el espacio de la galería se convirtió también en material mercantilizable. Si bien en el caso de Yves Klein el espacio inmaterial pretendió asumir el rol de objeto e inmiscuirse en el mercado del arte defendiendo lo inmaterial como “material” de compraventa, con M. Duchamp se planteó por primera vez la posibilidad de diferenciar un objeto escultórico de otro ordinario con el fin de evidenciar la desconexión entre el objeto final y su matriz psicológica original, aunque finalmente las obras duchampianas fracasaran en su negativa de ser imagen de sí mismas como “instrumentos de uso” que realmente eran, ya que si bien la actitud antiobjeto y antiformalista antes que anti-arte supuso la crisis del objeto estético como un reflejo de la crisis de la sociedad, esto no evitaría que finalmente el mercado del arte absorbiera el objeto cotidiano como artístico.

La máxima objetualización de los “ready-made” de M. Duchamp a través de objetos que no pertenecían al mundo del arte inauguró la desmaterialización y la conceptualización del arte que, unidas a la desmercantilización –negación del valor de cambio del objeto– en un principio, intentarían salvar al objeto de la absorción en el mercado artístico. El objeto, privado de cualquier significado original podía ser manipulado al antojo del artista con el fin de comunicar una idea en base a un sistema de intercambios y reciprocidades; incluso un objeto cotidiano podía llegar a ser una obra de arte siempre y cuando éste no fuera reducido a un mero análisis formal que imposibilitara la decodificación o descontextualización de la forma. El urinario de M. Duchamp supuso la reducción de la acción creadora a un nivel rudimentario por una decisión intelectual fruto del azar como un mecanismo de sustracción del objeto de los factores históricos y psicológicos que dominaron el arte del s. XIX, rechazando el principio clásico de que los objetos eran transparentes al intelecto²⁷.

²⁷ KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. op. cit., p. 92. [El urinario de Duchamp no puede entenderse como derivado de decisiones formales en cuanto portador de significados porque no “expresa” al artista. No es el objeto lo que deviene artístico, sino el gesto. Todo gesto personal, hábito... puede ser aprehendido estéticamente de manera que, terrenos como el sociológico, matemático... se introducen en el ámbito artístico.]

En otros casos el objeto se escondería en un intento

de “deconstrucción” o enmascaramiento de sí mismo como el trabajo del artista Christo Javacheff que respondía a la intención de ocultamiento dadaísta del objeto: “envoltorio” o revestimiento efímero de la objetualidad banal que tapaba sin importar lo que hubiera dentro, de tal forma que “[...] *si quitamos las cuerdas, plástico y papeles a una obra de Christo lo que aparece es la objetualidad banal*”²⁸. Christo, atendiendo a las reflexiones generadas de las relaciones entre el arte y entorno natural o urbano, transformó plásticamente lugares de diversa naturaleza y contexto (“sites” naturales, edificios o construcciones) con connotaciones culturales, sociales y políticas escogiendo elementos de la naturaleza o edificios con objeto de una reflexión plástica en base al contexto cultural, social... donde no importaba tanto el edificio o paraje natural, la arquitectura constructiva paisajista, sino la presencia estética de estructuras interrelacionadas con el medio que funcionaban como entidades, objetos descontextualizados que propiciaban la reflexión sobre su propia naturaleza y la de su entorno aumentando o renovando la información, como las famosas inclusiones de mensajes de la artista Jenny Holzer en lugares de comunicación publicitaria o informativa como apelación a nuestras conciencias.



²⁸ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Mudanzas a domicilio. El destino del arte en un mundo lobotomizado”. En: *Arte Público*. op. cit., p. 20 [En torno a la banalización del arte, la periodista y crítica de arte Marie-Claire Uberquoi (“*Un arte a la deriva*”, 2004) analizaba las diversas manifestaciones artísticas de las últimas cinco décadas del s. XX y el proceso de banalización en el contexto de la “cultura basura” del objeto artístico desprovisto de cualquier solidez estética y conceptual siguiendo las premisas de Jean Baudrillard como consecuencia de la pobreza de contenido del ser humano contemporáneo.]

Christo. “Valley Curtain”, 1970-1972. Rifle, Colorado. 18.500 m2 de tejido de nylon naranja, cable: cuerdas, 4,7 m. de long.

Cuando la escultura actuó en el ámbito de lo sagrado y de lo físico, en base al emplazamiento donde se desarrollaba la obra –ya C. Brancusi al referirse a la escultura en relación al espacio de ubicación hablaba de “*una escultura donde el emplazamiento lo es todo*”–, y con el dadaísmo se

inició el proyecto de desarrollar la escultura en el espacio –a partir de lo cual John Cage, abriendo una vía neo-dadá, defendió un arte que rechazaba toda jerarquía de materiales en el ámbito plástico y de sonidos en la esfera musical–, la escultura comenzó a definirse como estructura en diálogo con el espacio arquitectónico produciéndose un “descentramiento” del interés exclusivo en la maestría de la manufactura del objeto hacia la importancia del espacio como complemento de lo formal. Esta descentralización haría posible que ya desde C. Brancusi la escultura dialogara con el espacio de la arquitectura a través de las famosas “columnas” que el artista reunió en su estudio para observarlas en conjunto haciendo del taller un ambiente para esculturas, un hogar para sus esculturas. De la misma forma que C. Brancusi persiguió la reproducción de su atelier con el fin de buscar un refugio para sus obras tras su muerte –en su testamento C. Brancusi cedió sus piezas al Musée d’Art Moderne de París a cambio de la reproducción de su estudio del pasaje Rousin de los locales nº 8 y nº 11, cuya primera reconstrucción sería levantada en el Palais de Tokio, antigua sede del Musée d’Art Moderne de Paris, reduciendo sensiblemente la altura original para ajustarse a la planta baja del Palacio–, A. Rodin también acogió sus esculturas en su propia vivienda, siguiendo los antiguos pasos de Cánova quien ya había diseñado un templo a modo de mausoleo donde albergar su obra tras su muerte. A través de la vivienda de A. Rodin o el estudio como mausoleo de C. Brancusi el ámbito artístico demandaba su inclusión en la dimensión real de la vida. Si el ámbito sagrado en el que se había desenvuelto el objeto situaba la experiencia artística al margen de lo mundano centrado en la representación fiel y estética de las formas cerradas y ajenas a las pulsiones humanas, posteriormente, tal y como explicaba John Berger, la intervención estética buscaría un diálogo con lo social y lo público con el consiguiente derrumbamiento de la autoridad artística y la pérdida del aura de la obra de arte diluida en la comunicación extraformal.

²⁹ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado...* op. cit. p. 208. [En los años sesenta el “environment” (“ambiente”) más allá del hecho de la observación aséptica del espectador se definió como la interacción de sensaciones y de espacio. La palabra “instalación”, que fue primeramente utilizada por Dan Flavin para definir sus trabajos de espacios luminosos, encontró quizá su antecedente en los *galerie “Bedroom Ensemble”* llamados “environment art” (arte ambiental) de los artistas pop cuya primera manifestación completamente ambiental –con la estética pop de ensalzamiento de lo cotidiano– tuvo lugar en Nueva York en 1963.]

El “ambiente”, el “site-specific” o la instalación²⁹ se-

rían fieles indicadores de las relaciones existentes entre el arte y la sociedad desde que en los años sesenta indagaran sobre la idea del espacio como lugar de representación cultural. Si bien el arte de la tierra (land art o earth art) huyó de los espacios interiores o espacios institucionales del mercado del arte hacia entornos naturales o paisajes con el fin de alejar al arte del objeto fetiche y de posesión, comenzaron a reivindicarse los espacios desinstitucionalizados del arte atractivos por su desvinculación con los espacios habituales de exposición. El arte, posicionándose al margen del espacio artístico convencional, se presentaba, entonces, en lugares inesperados que cuestionaban el carácter artístico de la intervención y la gestión constructiva del hombre en el espacio motivado por intereses de poder, poniendo en duda la saturación del espacio por parte del mercado institucional del arte: *“No quiero ocupar espacio. Colocaré mi obra en la entrada y no en el interior de la galería. Me encantan los márgenes espaciales. Me encanta situar la obra en sitios inesperados, los sitios donde tengo menos autoridad”*, decía el artista Félix González-Torres.

El museo y el mundo institucionalizado, en general, han intentado comunicar cosas como si fueran reales, haciendo de la representación un artificio, una ilusión. La obra de O. Eliasson titulada “Succession” (Art Institute de Chicago, 2000) que representaba el espacio simulado de un jardín a base de césped real, establecía la necesidad por parte de los artistas de consagrar un nuevo concepto del espacio artístico mediante la reivindicación de nuevos espacios de intervención dentro de la propia galería que pronto adquirieron una nueva dimensión a raíz de las experiencias realizadas en lugares públicos naturales y urbanos. Esta transgresión del espacio de la galería desestabilizó la entidad institucional del museo y artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Martha Rosler o Adrian Piper cuestionaron las instituciones artísticas demostrando que el significado de las obras no debía ser atribuido perennemente al objeto sino situarse en relación al contexto y al modo

de presentación. La crítica del museo como espacio institucional llevada a cabo por Marcel Broodthaers, continuando con el radicalismo de M. Duchamp, llevaba implícita una reflexión sobre el no-espacio, sobre los lugares sin identidad como herramienta de poder y de control.

Olafur Eliasson. *"Succession"*, 2000. *Installation*
Art Institute Chicago



³⁰ Robert Smithson distinguió entre site y nonsite, estableciendo la dicotomía entre límites abiertos y límites cerrados; una serie de puntos y la disposición de la materia; coordenadas exteriores y coordenadas interiores; sustracción y adición; certidumbre indeterminada e incertidumbre determinada; información dispersa e información concentrada; reflexión y refracción; contorno y centro; algún lugar (físico) y dislocación; pluralidad e unicidad. Según R. Smithson, no existían lugares sino que estaban completamente perdidos en el tiempo: mientras los mapas de tierra apuntaban a lugares que no existían, los puntos de no-lugar indicaban lugares que sí existían pero tendían a negarlos.

La galería en el contexto de la posmodernidad dejó de ser un mero contenedor de obras de arte para convertirse en una obra de arte en sí misma. El espacio neutral de la galería, en oposición al espacio exterior de los lugares de contenido humano, constituía, utilizando la terminología de M. Augé, un no-lugar carente de identidad similar al de los aeropuertos, las autopistas, los centros comerciales, etc. Con la dialéctica del "site"/ "non site" Robert Smithson buscó la interacción del site, lugar de intervención artística, y el non-site, donde la "obra" se exponía colocando muestras sacadas del "exterior" en los espacios neutrales y sin identidad de la galería como revisión de la relación espacio/ no-espacio, como lugar de identidad/ no-lugar de tránsito público³⁰. Desde la perspectiva del site como retorno a lo primigenio, con el deseo de volver a los orígenes del "material" –no sólo en referencia a la dimensión ambiental y física del espacio sino también al interés his-

tórico y arqueológico del lugar, al regreso a las raíces de las formas de percepción humanas y a la comprensión del espacio como lugar de significación consustancial al hombre—, si bien el land art privilegió la relación entre el artista y la naturaleza más allá de cuestiones de soporte, el earth art estableció una dialéctica site/ non-site en clave de acción sobre el medio. En virtud de las nociones de “lugar” y “no-lugar” el concepto del espacio en la escultura se entendió como traducción de la necesidad de alternativas espaciales para el arte cuya revisión afectaría al propio espacio de exposición de la galería o non-site: a medida que la escultura se extrapolaba al site, el espacio se hacía contenido de la obra artística en clave de “site-specific” fruto de las nuevas posibilidades espaciales encontradas por los earthworks que también determinarían el arte de los espacios públicos en base a las cualidades físicas y visuales del emplazamiento de las obras. Si el “site-specific” en sus inicios se refirió a la relación formal e inseparable entre la escultura y el emplazamiento, posteriormente, la noción ampliada del término “site-specificity” incorporaría el significado histórico o referencias no físicas al emplazamiento de las obras generando una nueva definición de arte público, en base a lo cual uno de los artistas públicos más reconocidos, Scott Burton, decía que *“la forma culminante del arte público será alguna clase de planificación social, del mismo modo que los earthworks nos están conduciendo a una nueva noción del arte como arquitectura del paisaje”*³¹.

La interdependencia entre el “site” de los lugares ajenos a la galería y el non-site de la galería amplió la posibilidad de interacción artística recíproca entre uno y otro de manera que tanto el “site” intervenido en el entorno natural por los earthworks como el non-site de las galerías se convirtieron en espacios duales de intercambio artístico. Así, Walter de María (Albany, California, 1935) practicó el desplazamiento desde el espacio exterior abierto hacia el espacio interior cerrado de la galería a través de sus “Earth Rooms” (“Habitaciones de tierra”) introduciendo grandes cantidades de arena dentro de las

³¹ *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. op. cit., p. 27 [“Site-specific” se gestó con el modernismo del oeste euroamericano y nace entre nociones modernistas de progresismo liberal y nociones radicales formales y conceptuales. La especificidad espacial cuestionaba, de la mano del minimalismo de mediados de los sesenta, el idealismo intrínseco de la escultura moderna e inauguraba un arte hecho específicamente para la galería, para el espacio público, un lugar de encuentro y formación de la comunidad.]

salas y dificultando incluso la entrada al espectador como referencia a un espacio exterior que ampliaba visualmente el espacio cerrado de la arquitectura de la galería físicamente inaccesible al sujeto. La relación activa entre el lugar y el no-lugar se convirtió en objeto del arte en base a lo cual los artistas de la ciudad buscaron en la naturaleza posibilidades artísticas que luego desarrollarían en su entorno de procedencia urbano y viceversa: *“Idealmente, me gustaría vivir seis meses al año en mis lugares de esculturas, y seis meses en Nueva York, donde puedo trabajar con video, películas, fotografía y dibujos”*, decía Nancy Holt³².

³² Cfr. HOLT, Nancy. “Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience”, *Artforum*, enero 1980. En: DE OLIVEIRA Nicolas; Nicola OXLEY; y Michael PETRA. *Installation Art*. Texts by Michael Archer. 1st ed., repr. London: Thames and Hudson Ltd., 1997. p. 33.

El espacio expositivo tradicional fue susceptible de revisión fruto en parte de los desarrollos realizados en el campo del land art y en la vertiente conceptual. El museo se había convertido en una institución en decadencia que destruía la vitalidad de objetos que creados en su ámbito discursivo eran como niños muertos antes de nacer. A finales de los sesenta los museos americanos entraron en crisis debido a las prácticas extramuseísticas (earthworks, site-specifics,...), a la irrelevancia del museo como institución, al cuestionamiento de la exclusión de la participación social en la cultura así como a las presiones financieras derivadas de la inexistencia de ayudas del Estado para la cultura. Esta crisis se abordó de la mejor manera posible y se subsanó mediante la financiación por parte de las compañías multinacionales que a cambio de la imagen corporativa sufragaban proyectos artísticos, antes, de impensable realización. Hasta que esta anquilosada institución no se convirtiera en un “museo sin paredes” que fomentara las prácticas artísticas fuera de los museos, ésta no pasaría a ser relevante para la vida cotidiana de la sociedad fluctuante según el momento histórico: *“Si el arte ha de comprometerse directamente con la realidad, se deberá primero reconocer que las realidades sociales son distintas en cada momento del tiempo y del espacio”*, decía Douglas Crimp (“De vuelta al museo sin paredes”, Opciones estéticas en el arte contemporáneo: [seminario]. Sevilla: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988).

Si bien Juan Bordes –quien a pesar de su formación de arquitecto preferiría el calificativo de artista plástico–, revivificó el espacio de la galería apoyándose en el objeto y persiguiendo el diálogo entre continente y contenido, haciendo del edificio un generador de la forma escultórica y del museo de Arte Contemporáneo, uno de los lugares de mayor experimentación formal y coherencia en lo referente a la relación continente–contenido, R. Smithson o el también arquitecto de formación, Gordon Matta–Clark, (Nueva York, 1943–1978) identificaron la institución del museo con la idea de mausoleo o prisión. G. Matta–Clark buscó la aproximación de los materiales y técnicas arquitectónicas a la escultura no tanto usando ideas escultóricas en arquitectura, sino haciendo escultura a través de ella. El carácter escultórico de su trabajo se situaba en ese proceso de transformación vigoroso que comenzaba con la redefinición de lo dado, del edificio como objeto u elemento vivo sensible de manipulación a través de los cortes con el fin de mejorar la identidad del edificio como lugar. La noción de lugar implicaba una concepción del edificio más expansiva que la que se sustraía del formalismo que había dominado la arquitectura hasta entonces.

En los años setenta los intersticios entre espacios habitados, los no lugares, cobraron un papel importante en los artistas americanos, entre ellos G. Matta–Clark, quien partiendo de las ideas de S. LeWitt, D. Graham o V. Acconci exploró los espacios de solapamiento de la arquitectura, lenguaje y psicología haciendo de la obra un lenguaje que el sujeto debía descifrar recorriendo los interiores con el fin de descodificar lo abstracto de las arquitecturas. La arquitectura, como la tierra, se convirtió en continente a la vez que en contenido o discurso de la obra, y a finales de los años sesenta y principios de los setenta surgió el deseo de ampliar la definición de lo que se consideraba arte, creando espacios alternativos y explorando nuevos territorios más allá del objeto y de la galería, e incentivando la creación de talleres colectivos de artistas como el que Jeffney Lew inauguró en “112 Greene Str.” en octubre de 1970, una casa

para artistas plásticos, bailarines, músicos,... abierta las 24 horas del día. G. Matta-Clark hizo uso de este espacio con la convicción de alterar y ampliar la concepción más arraigada del espacio abriendo nuevos espacios artísticos ilusorios y trabajando “con el mundo real”, reivindicando el lugar de trabajo del artista con el espíritu pionero propio de los artistas del SoHo, el gueto artístico de Nueva York, en base a la invención de los propios espacios, según la cual todas las decisiones acerca de qué se ha de construir y cómo se ha de construir debían estar en manos de los usuarios.

Bajo el nombre de “Anarchitecture” que vinculaba los conceptos de anarquía y arquitectura, un grupo de artistas, entre ellos G. Matta-Clark, se reunían para debatir el desarrollo de una concepción de la arquitectura contraria a los parámetros convencionales con el fin de sustituir el lenguaje formal estético por el social, reaccionando en base a una situación sociocultural urbana determinada que propiciase nuevas formas de percepción sensorial e identidad ciudadana. La “Anarchitecture” se definía más que en clave de destrucción o demolición como una reacción anárquica basada en la deconstrucción o dislocación de las estructuras convencionales, como reivindicación de la construcción de casas con estructuras mejoradas a gusto del habitante a través de cortes en edificios abandonados. G. Matta-Clark intuyó una síntesis del espacio como materia donde escultura, arquitectura y entorno social se entrelazaran en una reconstrucción de la experiencia estética mediante la configuración de espacios tal y como ya hicieran los constructivistas rusos.

En relación a la “Anarchitecture” G. Matta-Clark decía: *“La mayoría de las cosas que hecho que tenían implicaciones “arquitectónicas” tienen que ver realmente con la no-arquitectura... Pensábamos más en vacíos metafóricos, boquetes, espacios sobrantes, lugares no desarrollados... Metafórico en el sentido de que su interés no residía en su posible uso [...]”*³³. Para G. Matta-Clark los únicos espacios aún disponibles eran aquellos que el sistema de mercado no había territo-

³³ CORBEIRA, Dario (ed.) *¿Construir... o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000. (Focus; 5). p. 51.

rializado, espacios perdidos como tejados, fachadas... donde se entrecruzaba la propiedad y el espacio social; propiedad que no sólo se refería al mundo material o funcional de compra-venta sino al concepto de individualidad y de constitución de la identidad del hombre ahogada por el poder de la sociedad moderna, donde los aparatos arquitectónicos, según Michel Foucault, productores de sujetos que individualizan las identidades personales, habían visto pervertidas sus cualidades humanas. Si bien la arquitectura modernista consideró el edificio aislado como “positivo” y el espacio “negativo” como vacío o suelo ignorando el material sobrante y tierra baldía, cuando G. Matta-Clark hizo estallar las ventanas del Instituto de Eisenman en el South Bronx de Nueva York ejemplificando el fracaso de la élite arquitectónica excesivamente visual, volvió la atención hacia los espacios negativos y el subsuelo desterrando el argumento modernista de que la forma debía seguir a la función. A favor de una nueva distribución de las formas y posterior aplicación de las funciones del edificio se establecieron nuevos fundamentos para la percepción espacial basados en la indistinción entre formas constructivas y objetos de uso ordinario donde la arquitectura se hacía escultura y la escultura era generadora de espacio. Con G. Matta-Clark se planteó la posible existencia de un espacio anterior al sujeto y al significado que representara el espaciamento, un espacio “asubjetivo” de una arquitectura no edificante haciendo del desgaste o de la inutilidad de edificios a punto de su demolición en estado de ruina que habían perdido su función original, un nuevo valor de la propiedad. En base a la afirmación de Sigmund Freud según lo cual “*la estructura de las trazas de la memoria se asemeja a una villa en ruinas*”³⁴, G. Matta-Clark, como precursor del deconstructivismo de los años ochenta, hizo de la demolición parcial e instantánea de edificios destinados a una destrucción segura una obra de arte construyendo espacios cargados de emotividad, viendo en la ruina un valor más emblemático y alegórico que en las estructuras completas. Una deconstrucción que, según Jacques Derrida, no era destrucción o desar-

³⁴ Cfr. FREUD, Sigmund. *Malestar en la cultura*, 1971. En: MADERUELO, Javier. *El espacio raptado...* op. cit., p. 271.

ticulación del sitio sino una invitación a venir, a construir sobre lo local y a crear una historia para, desde en la imperfección de la vida cotidiana y la ironía de los materiales, edificar nuevas relaciones sobre lo real, sobre la vida.

Si bien el poder evocador de la ruina que influyó en el grupo americano “Site” compuesto por artistas y arquitectos y sus característicos edificios en estado de aparente proceso de acabamiento derivó hacia una arquitectura emotiva mediante estructuras arquitectónicas que convivían con elementos escultóricos, las construcciones abandonadas –como los marginados de la sociedad– usadas por G. Matta–Clark desde 1972 reflexionaban sobre los problemas relacionados con la vida: la falta de lugar donde trabajar, la pérdida del hogar y el problema clave del caos mundial de la deslocalización. En base al carácter ambiguo del espacio como una crítica a la cosificación del espacio a través de las leyes de propiedad, el trabajo de G. Matta–Clark se localizó en edificios deshabitados y destruidos que habían perdido su identidad demostrando, como en el proyecto “Fake Estates” (“Propiedades falsas”)³⁵, que la creación artística podía reconfigurar la propiedad y su constitución, evidenciando la inutilidad de las cosas delimitadas como propiedad y su imposibilidad de utilizarlas como casas que jamás podrían ser ocupadas.

³⁵ El proyecto “Fake Estates” surgió a partir de las parcelas “sobrantes” de solares trazados por arquitectos y urbanistas para la construcción de propiedades que fueron adquiridas por G. Matta–Clark a través de subastas patrocinadas por el ayuntamiento de Nueva York. La descripción de estos espacios descritos como “inaccesibles” llevó al artista a fijarse en estos terrenos inocupables o invisibles demostrando que el concepto de la propiedad arraigado en la sociedad estaba en su valor de uso.

Sus obras basadas en cortes en el espacio urbano articulaban la identidad del edificio como lugar abriendo el diálogo entre lo privado y lo público, entre el interior y el exterior del espacio de intervención artístico otorgando al espacio propio una nueva visión. Si bien el concepto de la propiedad como *“algo que hay que poseer”* era un fenómeno reciente, no anterior al s. XVIII, y como metáfora del comportamiento de algunas especies animales que aprovechan las construcciones abandonadas por otros para ocuparlas para su propio uso –como el caso de los moluscos que no fabrican la concha para vivir sino que habitan otra que encuentran vacía cambiando de vivienda cuando no caben en ella o los ratones domésticos que ocupan los nidos de pá-

jaro como el del mirlo añadiendo hojas bajo las que sitúan la cámara de descanso—, en el ámbito humano la ocupación de viviendas vacías —concretamente, en España, según el I.N.E., actualmente, se contemplan cerca de 3 millones de viviendas vacías— ha existido desde siempre. En la España de los años cincuenta, sesenta y setenta, la ocupación de casas vacías fue frecuente en las ciudades fruto de la emigración desde las zonas rurales. Desde su vinculación con el movimiento punk en los años ochenta —momento en el que se comienza a utilizar el término con la letra “k”— y su culminación en los noventa, la “okupación” de viviendas urbanas que han quedado abandonadas ha pasado a ser un movimiento activo que cuenta hoy en día incluso con sedes sociales y actividad cultural, lúdica,... integradas en los barrios donde el desalojo propicia protestas con la administración que a veces acaban en acuerdo con el fin de legalizar la situación de los ocupantes. La base del movimiento “okupa” responde al uso rentable del espacio habitable en desuso trastocando el valor de la propiedad privada mediante la ocupación de aquellas zonas deshabitadas por un nuevo grupo humano como reivindicación ideológica, entre otras razones, del derecho a una vivienda digna.

El objeto en la escultura ha pasado de contemplarse según la ocupación física del espacio a ponerse a disposición de las necesidades vitales y sociales del hombre en una búsqueda estructural y no organizativa del espacio, de lo que en general aún hoy la arquitectura está muy lejos. “*Cuando los arquitectos pretenden producir una arquitectura espacial, permanecen sobre el suelo, y esto es un enorme error porque sólo introducen elementos en el espacio, pero nunca hacen una estructura espacial*”, dice G. Matta-Clark³⁶. Sin embargo, cuando la arquitectura realiza avances fundamentales desde la forma sólida hacia la estructura ingrátida y dinámica, el hombre se libera del espacio rígido exterior que antes lo encerraba, y se livianiza. Si bien los situacionistas exigieron una psicogeografía al servicio de la arquitectura, G. Matta-Clark indagó sobre el “espacio de los sentimientos” a través de imágenes alucinatorias, como el trabajo publicado en

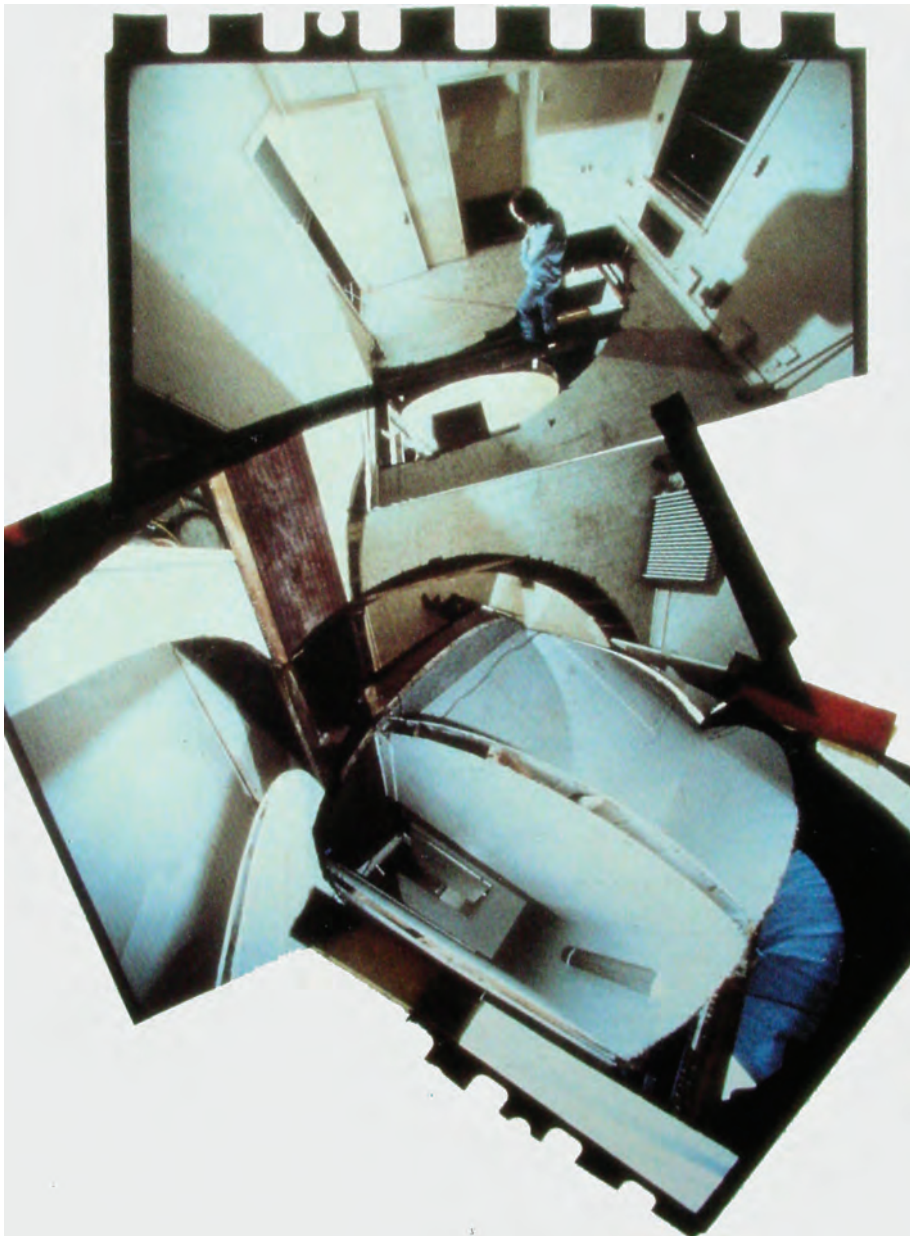
³⁶ *Gordon Matta-Clark*: [exposición] IVAM, Centre Julio González, Valencia, 3 diciembre 1992-31 Enero 1993. 1ª ed. Valencia: IVAM, Centre Julio González, cop. 1993. p. 11

la revista surrealista “Minotaure” (1938) que consistió en el proyecto de un apartamento con espacios de intersección y paredes flexibles que cambiaban de sitio en función de sus ocupantes. El apartamento resultaba ser la imagen perfecta como lugar maleable en virtud de las actividades cotidianas donde lo funcional de cada parte se establecía en correspondencia con las fases horarias; por ejemplo, el baño encontraría su mayor funcionalidad al levantarse o antes y después de comer o al acostarse. Si imagináramos un apartamento cuya disposición respondiera no a las actividades cotidianas sino a funciones de relaciones incluso sensoriales obtendríamos, como dice Georges Perec (*Espèces d’espaces*, 1974), lugares como un olfatorio donde oler cosas, un lunetorio para usar los lunes o simplemente espacios sin función que nunca hubieran servido para nada.

Nuestra visión del mundo se basaría pues en la interacción de dos sistemas espaciales –uno cósmico y otro local– cuya interacción generaría la complejidad de la forma, el color y el movimiento como representación simbólica de la relación entre la perfección cósmica y la lucha entre la atracción terrenal y celestial característicos de la conducta humana: si en el plano cósmico la materia se organizaba en torno a unos centros señalados por una masa dominante, en el plano local el sistema de cuadrícula cartesiana útil para el cálculo racional y la orientación visual hacía difícil definir una posición determinada. En relación a cómo afecta el tiempo al funcionamiento de los dos sistemas espaciales en la composición visual, el espectador exploraría un edificio recorriéndolo, alterando constantemente la relación de su propio centro con la estructura del entorno, siendo el recorrido del visitante esencial en el diseño de un edificio. La experiencia del espectador en movimiento en medio de la vastedad del desierto o de cualquier entorno aislado que tanto motivaría a los artistas de la tierra adquirió una nueva dimensión en G. Matta-Clark donde la posición del espectador determinaba el aspecto espacial de las obras tridimensionales. La obra titulada “Circus-Caribbean Orange” (“Circo-Naranja del Caribe”) realizada por la Salomón

Gallery de Nueva York en 1978 consistente en la eliminación del centro de la estructura de la arquitectura y la acentuación de un vacío central, situaba al espectador en el centro geométrico de la arquitectura adquiriendo dimensiones de una inmensa estructura orgánica, como metáfora del insignificante conocimiento humano del concepto del espacio: *“Yo me encuentro con todo ese grupo de gente que intenta con medios artísticos crear y expandir la “mitología del espacio”. Tampoco sé qué significa la palabra “espacio”. Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa”* ³⁷

³⁷ *Ibid.*, p. 325



Gordon Matta-Clark. *“Circus-Caribbean Orange (Circo-Naranja del Caribe)”*, 1978. Cortesía de Holly Solomon Gallery, Nueva York

Lo que G. Matta-Clark pretendía con sus proyectos era que la gente se moviera a través de sus espacios creados bajo el lema: *“tienes que caminar”*; según G. Matta-Clark la obra no se completaba a menos que el espectador la recorriera convirtiéndola en lugar, como un modo de percibir a la gente ocupando y atravesando el espacio. La idea de origen aristotélico que equiparaba el espacio al lugar hacía imprescindible la existencia del cuerpo como presencia necesaria que, “interpuesta” en el espacio, hacía lugar; idea que tenía sus raíces en uno de los ejes conceptuales del pensamiento griego, del hombre como medida de todas las cosas –de las que eran en cuanto que eran y de las que no eran en cuanto que no eran–, fundada en la diferenciación del ser (cuerpo, materia, lleno) y el no-ser (vacío). Si en Demócrito ese vacío parecía equivaler al espacio, una nada en la que se movían los cuerpos, con Platón, el tránsito de una cualidad a otra, del mundo “lleno” del cuerpo (ser) al mundo “vacío” de la nada (no-ser), se salvaba con otro término para significar el sitio vacío para recibir algo, el receptáculo o habitáculo, una especie de ser intermedio entre la realidad de las ideas y la realidad sensible de los cuerpos, no lo que propiamente no es sino lo que únicamente es llenado que pasaría a denominar el emplazamiento y, posteriormente, la región geográfica o política. La concepción platónica del espacio definido como aquello que no es sino que es llenado siempre con cuerpos subyacía en el trabajo de G. Matta-Clark, quien declaraba años antes de su muerte repentina de cáncer: *“... tengo un plan maestro en alguna parte, que existe y aún no ha sido utilizado, que incorpora el subsuelo y el cielo; el edificio, o lo que todos entendemos como edificio o consideramos como el paisaje urbano, es justo esa especie de zona intermedia. Si buscara su equivalente metafísico, sería... otra cosa que existe entre la tierra y el más bajo nivel cósmico. Lo mismo es bastante aplicable al edificio: es únicamente aquel ingrediente dado que es un poco útil y que es obediente, pero en realidad, no es más que el principio de las especulaciones sobre qué podría haber más allá y cuantas direcciones podrían tomarse desde allí”*³⁸. Esta idea moderna del espacio de G. Matta-Clark tenía correspondencias con el espacio-ha-

³⁸ Ibid., p. 319 [Entrevista con Judith Russi Kirschner.]

bitáculo de Platón, ese ámbito intermedio susceptible de ser llenado con cuerpos, receptáculo entre la tierra –subsuelo o realidad sensible– y el más bajo nivel cósmico, el mundo de las ideas, un espacio infinito, absoluto e impersonal concebido por Platón de tal forma que el filósofo griego colocó en la entrada a su Academia una inscripción donde se leía: *“Nadie que no sepa Geometría puede entrar en mi casa”* y que se desarrollaría con René Descartes y su idea del espacio como “res extensa” con propiedades como la continuidad, la exterioridad, y la tridimensionalidad.

Los pueblos orientales presintieron el espacio tridimensional como una tapadera que impedía la penetración en otro mundo por lo que relacionaron la cúpula celeste con la tienda del nómada que conectaba el cielo y la bóveda: el espacio celeste dejaba de ser un simple continente o receptáculo físico para convertirse en un contenido del hiperespacio. En el análisis simbólico del espacio tridimensional, el cenit, orientado al norte en el eje vertical norte-sur, se identificaba con el “agujero” por el que se verificaba la transición y la trascendencia, es decir, el paso de la manifestación espacial y temporal a lo eterno, de la realidad sensible a la hiperrealidad transespacial. El espacio celeste, habitáculo platónico, comunicaba el mundo de las realidades físicas con el de las ideas como tránsito hacia una realidad hiperespacial, ámbito del no-ser, del vacío, donde estribaba el sentido más trascendente del espacio y el origen de toda creación. La realidad sensible (ámbito del ser), conducía al vacío (ámbito del no ser) donde se situaba el comienzo del universo o caos, antes de que se generara cualquier forma o cuerpo y el propio cielo y tierra se crearan formando el cosmos. Lao Tse en “Tao Te King” escribía:

*“Aún antes que el cielo y la Tierra
ya existía un ser inexpresable.
Es un ser vacío y silencioso, libre,
inmutable y solitario.
Se encuentra en todas partes
Y es inagotable.*

³⁹ Juan Eduardo Cir-
lot (*Diccionario de
Símbolos*, 2001) des-
cribió el espacio como
una región intermedia
entre el cosmos y el
caos: como ámbito de
todas las posibilida-
des es caótico y como
lugar de las formas y
construcciones es cósmico. El cosmos era
el universo concebido
como el conjunto de
todo lo que existe (ser
y no ser), un todo or-
denado en oposición al
caos, el estado inicial y
germen de la creación
universal de todas las
formas y seres, la pri-
mera materia anterior
a toda condición. El
espacio se organizó a
través de las divisiones
fundadas en su tridi-
mensionalidad como
medio para dominar
su rebelde naturaleza
quedando convertido
en una construcción
lógica estructurada
dimensionalmente en
base a seis situaciones
distintas y un centro.
Por otro lado, el vacío
era una idea abstracta e
informal donde se en-
contraba todo germen
en contraposición a la
“nada mística” consi-
derada como realidad
inobjetiva, inefable,
inespacial, intemporal
y no formada que, se-
gún la filosofía orien-
tal, no era la negación
o muerte absoluta sino
la indiferenciación
—ausencia de color, di-
namismo, oposición o
contraste— asimilada a
la conciencia profunda

*Puede que sea la Madre del Universo.
No sé su nombre,
pero lo llamo Tao.
Si me esfuerzo en nombrarlo
lo llamo “grande”.
Es grande porque se extiende.
Su expansión lo lleva lejos.
La lejanía lo hace retornar”.*

En la noción de transespacio como una especie de
“continente universal” de los cuerpos físicos —que, según
José Ferrater Mora, los filósofos y hombres de ciencia ten-
dían cada vez más a concebir— se encuentra una aproxi-
mación hacia el origen del universo. La investigación que
se inició como una búsqueda de los límites del universo
espacial concluyó con la averiguación metafísica de que el
Cosmos y el hombre eran una misma cosa en los albores
del tiempo y del ser. El concepto del espacio referido a las
funciones abstractas del espíritu humano nos llevaba a ele-
varnos por encima de lo tangible, en la realidad contenida
en un “eterno presente” donde se encontraban todas las po-
sibilidades espaciales que posibilitaban la permanencia de
las cosas bajo un continuo proceso de transformación don-
de tenía lugar la experiencia humana y el hecho artístico³⁹.
El gran arte estaría relacionado con lo espiritual, con una
forma especial de ver o conocer por la que encontramos lo
infinito del espíritu en lo finito de la materia según lo cual
lo trascendente se aproxima al mundo de lo real corroboran-
do, así, la necesidad de la realidad sensible y corpórea de las
formas del arte como referente de lo sagrado y metafísico.
En ausencia del referente de lo sagrado, el arte se derrum-
baría deviniendo nihilismo, abismo de la nada, un ámbito
inhóspito debido a la falta de color, movimiento y distin-
ción entre las formas de la “realidad inobjetiva”. Si bien en
cada transformación de la realidad, la nada se hace visible
durante un instante al menos —de forma que nada puede
cambiar si no es en contacto con esa nada mística—, cuando
el abismo hace duradera su presencia cualquier posibilidad

de conocimiento de la realidad se agota en esa región de indistinción inefable. La nada lo abarca todo y, como en la novelas de Michael Ende (*Momo; La historia interminable*, 1984), los protagonistas parecen vivir en un sueño sin final lleno de vicisitudes e incertidumbres en un mundo gris, apagado y falto de idealismos donde el nihilismo absorbe cualquier intento de actividad y evocación poética.

El arte necesita un referente o idea para no sucumbir en la nada absoluta. El arte, según Fernando Pessoa, engloba una idea sobre la que trabajar una “impresión” o “interpretación” de dicha idea que convierte en artística una cosa, la idea hecha objeto, desarrollando una orientación subjetiva del espacio objetivándola: “*la obra de arte consiste, fundamentalmente, en una interpretación objetiva de una impresión subjetiva*”⁴⁰. A la concepción del arte como interpretación individual de los sentimientos generales hay que sumar la definición de la obra artística como un cuerpo que representa un cuerpo y un espacio y un tiempo que hace presente la manifestación de ese cuerpo.

“*El espacio no sólo es “objeto de” (del arte que sea) sino también, y a la vez, categoría del modo de manifestación propio de la obra de arte, de la expresión de la belleza*”, dice Kosme de Barañano (*Charles Simonds*, 2003, p.33). El espacio, así, no sólo es algo cuestionable y subjetivo sino un modo de manifestación de un cuerpo que representa un cuerpo. Podemos concluir que la escultura ha llevado a cabo una interpretación subjetiva del espacio objetivándola en un cuerpo que es materia sensible en un espacio y un tiempo determinados. La objetivación implica la reducción de la idea a la categoría de objeto, según lo cual “hacer” una obra de arte, dice Umberto Eco, es “plantear” una intención formativa, y su interpretación “buscar” una intención originaria o idea sobre la que trabajar.

El lenguaje del arte más que reproducción de la realidad busca una proyección inmediata y directa de lo que ocurre en las profundidades del ser no en clave de repro-

y sin imágenes como el estado más intenso de sueño. Según el rabino Joseph ben Shalom de Barcelona que vivió en el s. XIII, el abismo se hacía visible en cada brecha de la existencia: “*en cada transformación de la realidad, en cada crisis, sufrimiento, metamorfosis, en cada cambio de forma, o en cada vez que el estado de una cosa es alterado, el abismo de la nada es atravesado y se hace visible durante un instante místico, pues nada puede cambiar sin producirse el contacto con esa región del ser absoluto que los místicos orientales llaman la Nada*”.

⁴⁰ PESSOA, Fernando. *Sobre literatura y arte*. Madrid [s.a.]: Alianza, DL 1985. (Alianza tres; 157). p. 280

ducción sino de interpretación según la visión del mundo individual como una forma de conocimiento, una construcción de lo que se sabe, no de lo que se ve, de proposiciones y no de hechos, poniendo en movimiento las voces interiores que no se ejercen habitualmente o lo hacen de un modo sordo y ahogado, como decía Jean Dubuffet (*El hombre de la calle ante la obra de arte*, 1992). El arte contemporáneo construiría a partir del cuerpo: corporeizamos el espacio a través de la objetivación de la idea que el artista interpreta subjetivamente de la realidad que evoluciona con el tiempo y los artistas. La obra de arte es afirmación no sólo de nuestra individualidad sino, como decía Janet Wolf, de la afirmación de un grupo social en cuanto a su capacidad transformadora como activador político y social. El taller del artista y la galería dejarían de ser el lugar privilegiado donde crear y exhibir la obra de arte contribuyendo con el cuerpo (plástico y humano) a una arquitectura de paisaje donde la escultura se define por su carácter nómada y trascendental frente a un espectador más público, receptivo y participativo que nunca.

3.3. Cuerpo y espacio: la espacialidad humana

El vacío ha sido motivo de reflexión filosófica y estética. En 1957, Yves Klein (Niza, 1928– París, 1962) presentaba por primera vez en la historia del arte el espacio de la galería como vacío en su obra titulada “El vacío”. Cuando Yves Klein se “tiró al vacío” (“¡Le Peintre de L’espace se jette dans le vide! u Obsesión de la lévitation”, 1960) para experimentar la vertiginosa soledad de la vacuidad con su propio cuerpo desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard en Fontenay-aux-Roses (París), el artista desafió la gravedad trascendiendo los límites de la escultura del espacio–nada a una zona de sensibilidad inmaterial y fenomenológica que amplificaba la percepción psico–sensorial del espectador. La atención prestada a la experiencia del cuerpo en movi-



Yves Klein. “¡Le Peintre de L’espace se jette dans le vide! u Obsesión de la lévitation”, 1960

miento desde el arte supuso la inclusión del encuentro y la espera en la estética, de forma que toda transformación de nuestra relación con el espacio era también una modificación de nuestra relación con el tiempo. Las intervenciones artísticas americanas de los años sesenta (“happening”, “performance”, “land art”, arte medioambiental e instalación) se refirieron a la relación del cuerpo con el espacio y la materia desde el análisis fenomenológico, y al tiempo necesario para conocer el espacio y la materia a través de la experiencia del recorrido físico o mental.

Las propuestas artísticas comenzaban a ser incorpóreas y efímeras y a entrar en el ámbito de la vida: la escultura perdía inmovilidad persiguiendo la representación de la vida y el movimiento acercaba el objeto (escultórico) a la experiencia vital del sujeto. Los happenings que ya realizara Allan Kaprow –a medio camino entre los happenings de los cincuenta y sesenta y los performances– desembocaron en acciones donde el cuerpo en movimiento del artista se convertía en obra de arte. A finales de los cincuenta, cuando los artistas exploraban más allá de las galerías y museos, A. Kaprow, que ya experimentaba con los primeros happenings, escribía: *“Los artistas se apropiaron del medio real y no del estudio, de los desperdicios y no de las finas pinturas y mármoles. Incorporaron tecnologías que no habían sido utilizadas en el arte. Incorporaron el comportamiento, el tiempo, la ecología, y los asuntos políticos. En poco tiempo, el diálogo se desplazó de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formulación de preguntas sobre qué era la vida, el significado de la vida”*¹.

¹ Cfr. LACY, S. *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*. En: BLANCO, Paloma. “Explorando el terreno”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 41.

El artista Vito Acconci utilizaría su propio cuerpo a través de ejercicios gimnásticos para analizar las reacciones del ser humano en el espacio sobre las que se establecía la obra artística definiendo tanto el cuerpo en el espacio como el cuerpo como espacio. La utilización del cuerpo en el arte aproximaba la experiencia estética hacia “espacios mentales” del individuo que ampliarían el ámbito artístico al contexto social y cultural y supondrían la revolución del espacio de actuación artístico, hasta entonces desatendido, comple-

tándolo con la gente, los procesos y los acontecimientos de la vida cotidiana. Si hasta entonces la estética no había sido motivo de gran interés fuera de su ámbito de intervención tradicional, próximo el arte al mundo real, la investigación plástica contribuiría a dar un sentido existencial al hombre.

Con la presentación de un acontecimiento aprehendido como representación –no como una forma de experiencia artística sino como creación de formas de “hacer arte”– se establecía la modalidad artística del performance, una de las formas de expresión del llamado arte conceptual resumido en la dualidad arte–vida. El performance, relacionado con las prácticas del body art y próximo al happening, alcanzó su plenitud en los años ochenta definiéndose como el proceso de llevar a cabo una acción a través de la presentación –no tanto “de” una acción (persona realizando una acción) sino “a través” de una acción (persona que actúa)– relacionando el cuerpo con el espacio a través del movimiento físico, “a través” del espacio y no “en” el espacio. El “body art” o arte de comportamiento que nació a finales de la década de los sesenta como reflejo de una nueva conciencia cultural del cuerpo humano, no presentaba un objetivo o una filosofía definidas, y en su estado embrionario marcó un alejamiento consciente de la idea de arte como objeto permanente y vendible, intentando disolver los patrones habituales de comportamiento como fórmula de aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo de la conciencia individual y social. En el performance y el body-art, el objeto desaparecía a favor de la acción constituyendo el cuerpo humano del propio artista o de otras personas la obra de arte en sí misma o el medio de expresión, como ya demostraron las acciones del artista Joseph Beuys basadas literalmente en la acción del cuerpo del artista, postulados de la incidencia directa que el arte tenía en la sociedad. La artista y activista social americana Laurie Anderson, –participante del grupo “Anarchitecture Show” que Gordon Matta-Clark organizó en 1974 en el “112 Green Str.” del llamado gueto artístico SoHo de Nueva York–, conocida por sus revolucionarias performances musicales que

² Contra cualquier actitud impositiva de tipo político desde el mundo artístico destacaron artistas como James Turrell, encarcelado por sus declaraciones acerca de la guerra del Vietnam, o R. Smithson, quien se negó a colaborar con el proyecto artístico-científico del MIT porque creía que los proyectos de la NASA eran reflejo de una actitud colonialista y militarista del gobierno estadounidense.

Portada del disco de Laurie Anderson, "Big Science. Songs from "United States I-IV". Warner Bros. Records Inc., New York, 1982



contaban con la inigualable presencia participativa del espectador, ideológicamente contraria al sistema capitalista americano ("american way of life")², hizo de sus conciertos auténticos performances de contenido crítico cuyo atractivo visual estribaba en el protagonismo del cuerpo –como entidad activa y comunicativa– y de su propia voz disfrazada electrónicamente con una puesta en escena de exquisito cuidado estético y musical y una avanzada base tecnológica.

El músico y arquitecto Adolphe Appia (1862-1928) determinó cómo el tiempo musical y el dramatismo regulaban y construían un espacio donde ambos se desarrollaban definiendo el arte de la escenificación –en el sentido más puro del término– como la configuración del texto o música compresible mediante el movimiento del cuerpo humano en el espacio: en base a la luz movable y transformadora, el espacio vivificado a través del cuerpo se hacía más "mental" y "espiritual". En relación a esto, y con la intención de indagar en la comunicación del cuerpo, la artista americana Jenny Holzer realizó en 1982 sus famosas señales

luminosas con el fin de provocar la experiencia psicológica de la visión humana y resaltar las cualidades espectaculares de las palabras de textos móviles representados en altura mediante complejos programas que variaban en el color y fluir, creando masas interrumpidas con luz de flash, imágenes esquemáticas y cambios direccionales. Las lecturas de frases verticalmente ralentizadas provocaban en el espectador una experiencia cinestésica e hipnótica. Al igual que otras artistas del panorama americano como Barbara Kruger, J. Holzer utilizó el lenguaje como material artístico para definir los espacios públicos en obras como “Under the Rock”, constituida con textos de gran carga emotiva grabados en bancos de piedra donde el espectador, con el fin de descifrar el código, experimentaba el potencial de su cuerpo activando sus músculos en actitud de lectura. Esta obra se sumaba al trabajo artístico de J. Holzer centrado en la reflexión sobre el poder institucional del lenguaje y el rol del sujeto. En la serie de “Survival” o “Truism” los textos relativos al uso del lenguaje autoritario del poder institucional propio de aeropuertos, supermercados... presentados bajo formas impersonales del tipo “prohibido fumar” y disfrazados tras los anuncios o mensajes informativos propios de estos lugares de tránsito público, definían los espacios de la contemporaneidad, los “no-lugares” de Marc Augé o sitios para el transporte anónimo, como competencia de las “entidades morales” o institucionales. Bajo este criterio la artista desarrolló el proyecto en la pantalla Spectacolor del Times Square de Nueva York donde las señales se enmascaraban subversivamente con las noticias de lenguaje imperativo habituales de este medio de comunicación.

Los textos de los “Truism” se escribían bajo formas impersonales que omitían la alusión a la procedencia o autoría de los mismos con el fin de que espontáneamente el lector se los atribuyera individualmente: el espectador se apropiaba de la información exterior pública haciendo de ella auténticos monumentos públicos donde el carácter evocador y simbólico del lenguaje hacía intervenir la subjetividad individual. El uso de los medios tecnológicos –se-

ñales electrónicas, pantallas de proyección,...– propiciaría el estudio sobre la dimensión virtual del espacio como discurso artístico y sobre cómo los hechos y conceptos de fuera (ideología) se interiorizaban como pensamientos (ready-made conceptuales) estableciendo un nuevo modelo de



Jenny Holzer. "Sign on a Truck", 1984. Video sistema de control móvil, 2000. Pantalla 400x550 cm. Proyecto Grand Army Plaza, Nueva York

autoría. Así, el proyecto "Sign on a Truck" (1984) consistente en la retransmisión de las declaraciones de los propios transeúntes que paseaban por la ciudad de Nueva York

(Grand Army Plaza con Central Park, y Bowling Green Plaza en Wall Street) acerca de las elecciones presidenciales de aquel año que instantáneamente eran televisadas en una pantalla móvil, convertiría el activismo en una forma de representación “pública”. La intervención más reciente de los “Truisms” y una las más grandes realizada en las calles de Madrid (2003) se basó en la inserción de oraciones cortas o tópicos en los rótulos luminosos (LER’S) de los camiones de limpieza del Ayuntamiento. A través de las técnicas de apropiación del espacio público, artistas como Sherrie Levine o Cindy Sherman investigarían en la redefinición del lugar en términos de información a través de la experiencia subjetiva del espectador y en el uso de herramientas mediáticas (televisión, foto, cine, etc.) demostrando el significado cultural de los medios de comunicación de masas y su influencia en la percepción del observador.

La influencia de la obra de Gordon Matta Clark de finales de los años sesenta y principios de los años setenta motivada por la búsqueda de espacios alternativos y nuevos territorios de exploración objetual más allá de la galería, fue notable en la generación de artistas posmodernos. A diferencia de los años sesenta, el arte de los setenta se caracterizó más que por un cambio de actitud hacia la audiencia por el cambio de formas e incluso de contenido. El nuevo concepto de lugar demandado por los site-specific que liberó la escultura de los presupuestos modernistas una vez redefinido el públi-



Barbara Kruger, 1991. Mary Boone Gallery, Nueva York. La artista cubrió las paredes con textos referidos a la violencia contra las minorías y las mujeres. Los espectadores tenían que andar sobre la superficie cubierta para ver el trabajo en su totalidad activando su participación en la obra a través del recorrido de la misma.

co del arte y el artista y eliminado el pedestal, hizo del “site” un espacio procesual, de comportamiento o de recorridos –siendo el arte de los años setenta como herencia del arte procesual de la década anterior, prolífico en la realización de los “projects”– a partir de lo cual la escultura se elevaría a una esfera idealista más allá del “site-specific” haciéndose transportable, sin lugar, y nómada.

La redefinición del lugar como “espacio de comportamiento” desplazaría el interés artístico desde una localización física (territorial y fija) a una dimensión discursiva (no territorial y virtual) con el apoyo de la tecnología informática y los espacios virtuales de la red. El lugar no sólo era una dimensión cartografiable sino un espacio de recorridos indeterminados, un itinerario de acontecimientos y acciones activadas por el espectador. La aproximación al espacio de la obra de J. Holzer entroncaría con dos tradiciones artísticas a finales de los años setenta y principios de los ochenta: por un lado, la que reflexionaba sobre la manipulación ideológica de la galería y museo, y por otro lado, la que profundizaba sobre el rol del espectador y las condiciones de la percepción, cuestión central en los trabajos de Michel Asher, Peter Campus, Dan Graham o Hans Haacke.

La percepción definida por R. H. Day como “*el mantenimiento del contacto, por parte del organismo con su medio ambiente, sus estados internos y su propia postura y movimiento*”³ introducía la idea de la naturaleza como generadora de significados emocionales. Sin duda, las prácticas artísticas paisajísticas influirían de manera determinante en las experiencias urbanas de los artistas posmodernos: de la misma forma que en los jardines paisajistas surgió la necesidad de recrear en forma tridimensional las referencias visuales de las composiciones pictóricas como invitación al paseo literario⁴, los artistas de la posmodernidad intervenirían artísticamente sus ciudades con la intención de representar la sintaxis en relación al cuerpo mediante el uso, por ejemplo, de señales móviles a modo de monumentos definidores del lugar. La utilización del lenguaje, bien en clave poética

³ DAY, R. H. *Psicología de la percepción humana*. Versión española de Marcelino Llanos Braña. 1ª ed., 2ª reimp. México D.F. [s.a.]: Limusa, 1981. Traducción de Human perception. p. 17

⁴ Nos referimos a los jardines en los que bajo la fórmula horaciana de “*ut pictura poesis*” se podían leer citas de la literatura clásica sobre los monumentos. Se recreaban espacios reales en los que se imitaban las escenas pintadas a modo de cuadros vivos donde los espectadores representaban escenas históricas, como el caso de la representación para la reina Maria Antonieta en el “Hameau” del Petit Trianon de Versalles. Recordamos también las intervenciones paisajistas de Ian Hamilton Finlay, y su utilización del paisaje como medio sobre el que transpolar el lenguaje literario al visual.

y literaria en el jardín clásico o bien en clave informativa en el territorio urbano sería la herramienta de análisis del lugar en el caso de la obra de J. Holzer. Lo que ha distinguido a los artistas del paisaje contemporáneo de toda la tradición paisajista anterior en el uso del lenguaje sería la inclinación por la dimensión discursiva del espacio más allá de la localización física hacia un espacio de identidades.

A partir de la confrontación de las dos concepciones sobre el espacio escultórico que predominaron a finales del s. XIX, la de Adolf von Hildebrand y Auguste Rodin, tras la pérdida de la formalidad, la escultura derivó hacia propiedades estructurales que contribuyeron a la conciencia del espacio de la actualidad como elemento estructural en sistemas constructivos, y que supuso la renovación y susti-



Ann Hamilton, "The capacity of absorption", 1988. 23,5 x 11,28 x 8,53 m. Una sala de tres (detalle del video).

tución de los contenidos artísticos vigentes siendo el centro del pensamiento creador ya no la forma volumétrica cerrada sino la misma construcción en el espacio como si de una obra de ingeniería se tratara. La escultura exigía una participación del espacio mayor que el volumen cerrado donde el espacio se conjugaba con la masa conformada como una construcción espacial y no como una suma de fragmentos. La artista Ann Hamilton se definió a sí misma como una “fabricante” interesada en *“las relaciones entre las cosas en el espacio”*. Las instalaciones que la artista creaba, previa lectura del espacio arquitectónico sociogeográfico existente de la historia política, económica y cultural del sitio, se describieron como “generadoras de lugar”. Muchos de los materiales que A. Hamilton utilizaba como la ceniza, los peces, los pájaros, pelos, cera, sangre o vino eran símbolos cristianos significativos de la cultura, referidos a los procesos sociales e históricos vinculados con el lugar, constructores el discurso conceptual de su trabajo. En la instalación “The capacity of absorption” la artista llenó las salas con olores procedentes de materiales como la parafina y la cera de abeja en láminas con los que cubrió las paredes, y sonidos como el zumbido del agua, que justificaban la pre-



Ann Hamilton, “Room in pursuit of a position”, 1983. Hamilton se refería a este proyecto como “lienzo estudio”.

sencia del líquido que por acción magnética giraba dentro de 150 vasos colocados en pequeñas estanterías circulares unidas a pipas de cobre. La instalación se constituía de tres salas comunicadas entre sí literal y simbólicamente a través de los elementos utilizados estableciendo una compleja red de relaciones materiales, espaciales y mentales: en el centro de la primera sala que componía la obra se levantaba una estructura de lino trenzado en forma de megáfono de 14 pies de altura en cuyo interior una video-instalación retransmitía las imágenes de una oreja mojada; en la segunda sala comunicada con la anterior, la artista cubrió la pared con algas por asociación al sonido del agua de la primera estancia; y en la tercera sala, sobre un suelo de linóleo con textos grabados en su superficie se levantaba una boya de cera con diagramas en la superficie por su vinculación con las actividades cognitivas del cerebro.

Las piezas de Ann Hamilton estaban compuestas de cuerpos y objetos que representaban la interpenetración de cuerpos y sustancias en el espacio, la unión y constante transformación de cuerpos, espacios y cosas: *“la plástica confiere vida a los objetos, porque reproduce de manera palpable, sistemática y plástica, su prolongación en el espacio; ya nadie puede creer hoy que un objeto termina allí donde empieza otro y que nuestros cuerpos no están rodeados por nada”* decía Umberto Boccioni⁵. El objeto no podía separarse de su percepción aunque existiera por sí mismo y separado de nuestro cuer-



⁵ ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el s. XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Traducción de Dior-ki. Barcelona: Blume, 1981. (Libros de Arte de Bolsillo Blume). p. 106.

Ann Hamilton, “Studio shot”, 1983

po, lo que le llevó a A. Hamilton a realizar su serie “cuerpo objeto” fotografiándose a sí misma en conjunción con objetos con formas concretas como, por ej., una casa que colocada en lugar de su cabeza reflexionaba sobre la idea del concepto de hogar, próximo a las pinturas y dibujos anteriores que L. Bourgeois realizara con el título de “Femme–Maison” en 1940 aunque A. Hamilton las desconociera. Desde M. Merleau–Ponty y su concepción de la percepción como un “ser entre los objetos” y no como una constitución de verdaderos objetos, el objeto asimilado por el individuo y experimentado como algo que formaba parte del sujeto, resultaba ser el lugar mismo. El lugar del objeto no era un fragmento de espacio sino el lugar mismo que formaba parte de su esencia y que encarnaba las relaciones humanas con objetos cuya existencia contribuían a comprender y enriquecer nuestra experiencia vital.

Las piezas de A. Hamilton habitualmente contaban con la presencia del cuerpo vestido de propia artista que permanecía inmóvil y mudo como un objeto más. Sus ropas funcionaban más que como una membrana, como



Andy Goldsworthy. Tumbas de piedra. St. Patrick's Church, Heysham, Lancashire.

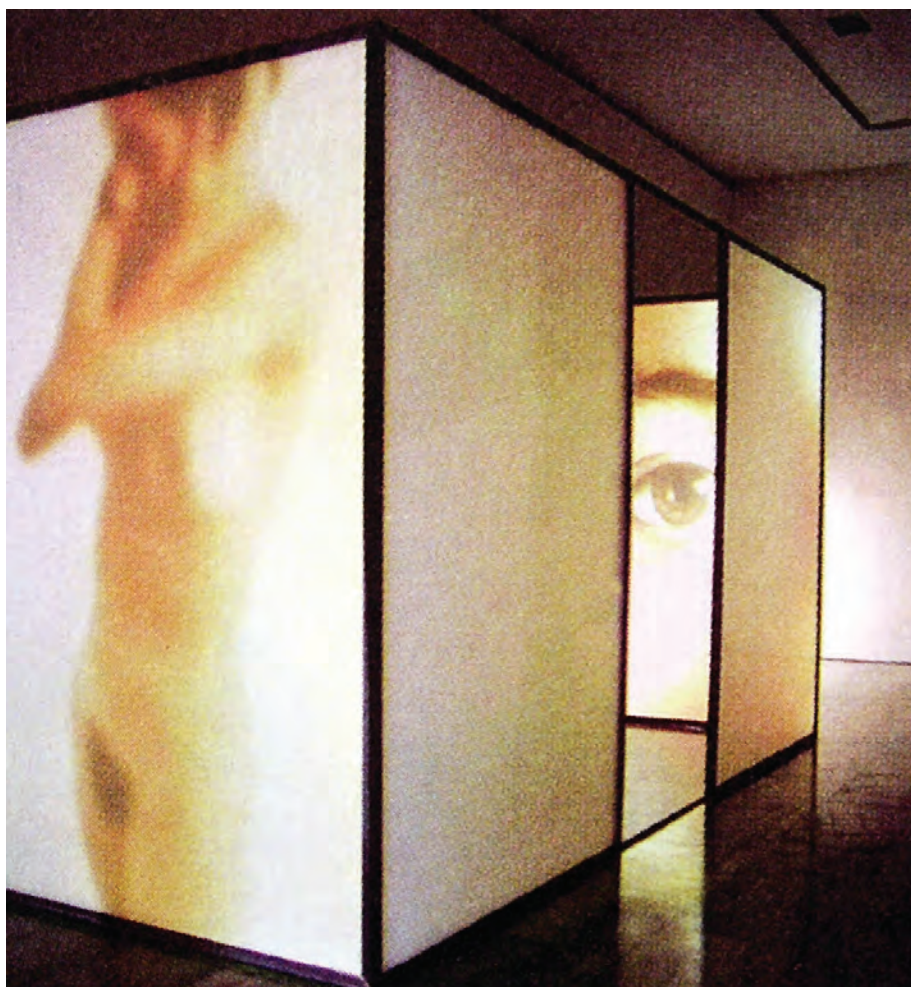
una arquitectura alrededor del cuerpo, como piel y parte integrante de su identidad por lo que al trabajo del escultor con el volumen y al del arquitecto con el espacio se sumaba el tratamiento de los materiales textiles con los que se buscaban efectos determinados de relación estructural corporal y psíquica. En el espacio de las experiencias artísticas recreadas por medio de la presencia y el trabajo corporal a través de la producción y disposición de objetos resultarían determinantes los avances practicados por la ciencia moderna. El cuerpo actual se movería rápidamente y de forma individual sin apenas tener conciencia de los otros en el seno de la ciudad tecnológica originada con el nacimiento del capitalismo moderno como reflejo de la problemática existencial en el hombre. Si bien antes la gente se reunía en las plazas públicas, la ciudad contemporánea sufriría el fenómeno de la desurbanización deri-



Behold. "Sin título". Colectivo de diseñadores.

CUERPOS VESTIDOS
Vestido entendido como "segunda piel", como sustitutivo del cuerpo ausente y barrera material que coarta la transpirabilidad con su entorno, metáfora de la carencia de la calidad de relación entre el hombre contemporáneo y el mundo .

vada de los problemas no resueltos en los espacios urbanos que el capitalismo produjo –riqueza privada y miseria pública–, y de ahí que los edificios destinados al consumo se multiplicaran en las ciudades porque generan inversiones, mientras que la casa, el templo y los edificios públicos vieran recortados sus presupuestos. En el contexto del progreso tecnológico, el cuerpo desnudo y la experiencia del espacio se planteaban en clave de cierta inmaterialidad y dinamismo, lo cual evidenciaba la fugacidad de las experiencias corporales en relación al espacio, de cuerpos en movimiento proyectados en el espacio virtual y desinflados de vida cuya piel era testimonio de lo que había dentro. El cuerpo del hombre contemporáneo experimenta el mundo en movimiento y con inmediatez a través de medios de transporte cada vez más rápidos y formas de comunicación



Mariela Cádiz. "Espejismo, espejismo"
CUERPOS DESNUDOS
 configuradores de estructuras espaciales, metáfora de la naturaleza espacial del hombre.

on-line, anunciando transformaciones en la conciencia espacial del hombre hacia la virtualidad y la oquedad, hacia el cuidado superficial por la segunda piel, por la “estética de la epidermis” que se muestra al ámbito público. El cuerpo, próximo a la cualidad de objeto de compra-venta, no alimentaría la percepción cósmica del mundo sino que, con apariencia de objeto y atención exclusiva a sus cualidades físicas y no evocadoras del mismo, mutila la posibilidad de un espacio subjetivo, ideal y metafísico coartando la posibilidad para el desarrollo de la espacialidad humana.

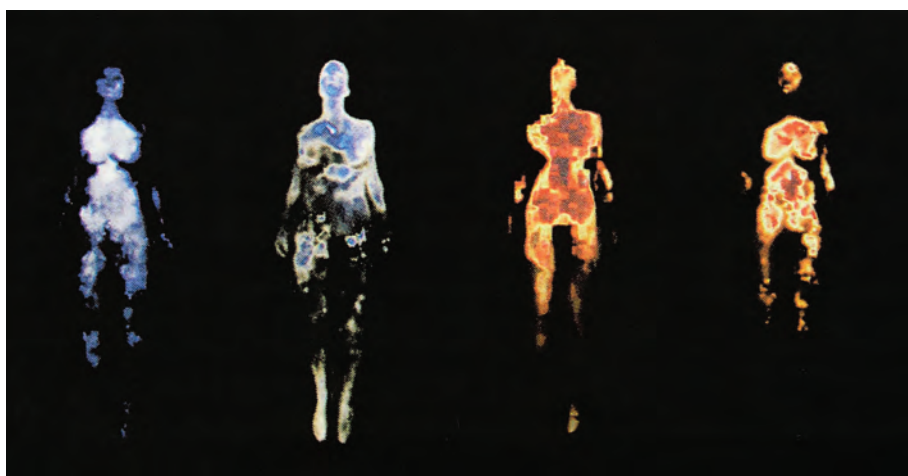
El nuevo arte corporal surgido hacia 1990 se alejaría del body-art en cuanto que en el futuro, como señaló Jeffrey Deitch, comisario de la conocida exposición “Post Human” (Museo de Arte Contemporáneo de Lausana, 1992), los avances tecnológicos posibilitarían la reinención del ser humano en base a una nueva concepción del “yo” propia de la cultura posthumana, *“una transformación de nuestro cuerpo que será, a la vez, una transformación de nuestra psique”*⁶. Según la unidad cuerpo-mente, sus cualidades estéticas y la experiencia corporal mediatizada por objetos, en la actualidad la revolución del culto al cuerpo desnudo, vestido, enfermo... trasluce una conciencia y percepción del espacio materialista e intranscendente y la atención al cuerpo desnudo, pervertido y desvestido en calidad de objeto de exhibición como estrategia publicitaria, o semidesnudo y pornográfico como metáfora de cierta obscenidad explícita. La preocupación por el espacio vivido, corporeizado y materializado a través del cuerpo y de la interrelación de los objetos creados por el hombre –según las teorías del filósofo alemán creador de la Fenomenología, Edmund Husserl–, describe una relación de cariz metafísico del ser humano con el espacio como también defendería el existencialismo de Martín Heidegger, Maurice Merleau-Ponty y Otto Freidrich Bolnow. Al igual que ocurriera con el process art, se volvió la mirada hacia el interior del hombre en contra de la mecanización del mundo partiendo de la espacialidad del ser humano en vez de las cosas respecto al espacio, de modo que el hombre estaba en el espacio no definido por el

⁶ MARÍN-MEDINA, José. *Los géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones*: [exposición]. Sala de exposiciones Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid y Obra social de Caja Madrid, 23 septiembre-31 octubre 2004. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004.

espacio cósmico omnienvolvente sino por el espacio intencional referido a él como sujeto. Basándonos en las teorías de M. Heidegger, quien fruto de la necesidad de conocer la situación actual del mundo llegó a la conclusión de que la historia de occidente era consecuencia de la metafísica, encontramos que bajo el concepto de la espacialidad humana, de la pertenencia del espacio a la esencia del hombre, el cuerpo no era un objeto entre objetos sino espacio propio insertado en un espacio envolvente. “*Nosotros mismos somos espacio, estamos hechos de espacio y hacemos espacio*”⁷. Así, el culto al cuerpo se traduciría también como culto al espacio, que desde la práctica artística se evidencia en una escultura que nunca antes había sido tan espacial y vital.

⁷ DE BARAÑANO, Kosme. “Kobie. El concepto de espacio en la filosofía y plástica del s. XX”. En: *Revisita de ciencias*. Bilbao: Diputación foral de Vizcaya, num. 1, 1983, p. 141.

Mariela Cádiz. “Levántate”, 2002. Instalación audiovisual interactiva. Colaboración musical de Kent Clelland. Exposición con motivo del proyecto “Banquete. Comunicación en evolución”. Centro Cultural Conde Duque, 19 de enero al 20 de febrero de 2005. Un cuerpo virtual se transforma al ritmo de las voces y sonidos emitidos por los espectadores que transitan la obra.



Richard Sennett (SENNETT, R. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, 1997) describió la historia de la ciudad contada a través de la experiencia corporal humana, de la cambiante relación del cuerpo humano con el entorno construido y cómo los espacios cobraban forma a partir de la manera en que las personas experimentaban su cuerpo. Por eso, para que en la ciudad multicultural el individuo se interesara por los demás fue necesario cambiar la forma con la que se percibía el cuerpo con el fin de hacer consciente al hom-

bre de las diferencias entre los individuos y así percibir el dolor de los demás para llegar a ser cuerpos cívicos. Las relaciones espaciales de los cuerpos determinan la forma como las personas se relacionaban por lo que la privación sensorial del espacio, dada la incapacidad de los urbanistas y arquitectos de establecer una conexión activa entre el cuerpo y espacios creados, provocaba la representación en los medios de masas de imágenes desvinculadas de las experiencias reales del cuerpo como ocurría por ej. en el cine cuando se cuidaba de mostrar a dos ancianos u obesos



Franko B. "Homage to Bob Flanigan & me". Arco 2005, Madrid

⁸ Vitrubio demostró que el cuerpo humano estaba estructurado en base a relaciones geométricas de simetría bilateral en su sección longitudinal y que las proporciones del cuerpo podían estar relacionadas con la arquitectura de los templos. Los atenienses encontraron una analogía entre el cuerpo y el edificio y la llevaron a la práctica, no de forma literal en edificios con forma humana sino en una forma urbana basada en la fisiología del cuerpo. La construcción del Panteón significó, según Richard Sennett, un elemento de poder visible a los ojos de todo el pueblo basado en el orden visual de monumentos y obras públicas: “*el poder necesitaba de la piedra*”, decía Richard Sennett (*Carne y piedra*, 1997), para que el cuerpo creyera y obedeciera. Al igual que en los espacios públicos, en los ámbitos privados de las viviendas gobernaba la geometría del poder acorde con las clases sociales –basada en la linealidad que culminaba en el lugar destinado al dueño de forma que los miembros de la casa ocupaban un lugar específico en los lechos de acuerdo con su rango en una trayectoria paralela a las paredes–, las edades y la propiedad de

haciendo el amor. El cuerpo desnudo y expuesto mediante actos públicos que estrecharan la unión entre individuos se consideraba sintomático de un pueblo seguro de sí mismo en su ciudad y no temeroso de ser expuesto en público, como en el ágora griego –donde el ideal corporal se relacionaba con la configuración del espacio urbano basado en la necesidad de facilitar el movimiento del cuerpo en un espacio simultáneo y abierto de acuerdo a la democracia participativa ateniense–, a diferencia del teatro romano, diseñado a base de filas dispuestas hacia la zona del orador cuyas creencias en la geometría corporal se tradujeron en la planificación urbana de carácter individual⁸.

Si ya Aristóteles creyó que el aspecto espacial de las urbes era acorde con el estado político relacionando la acrópolis con la monarquía u oligarquía y la llanura con la democracia, Juan de Salisbury (1159) relacionó la configuración del cuerpo humano con la ciudad: “*el estado (res publica) es un cuerpo*”, es decir, que la forma de administración y las normas de la sociedad se basa en la imagen y funcionamiento del cuerpo siendo el cuerpo, como la ciudad, una máquina que bombeaba vida: el gobierno sería el cerebro, el palacio o catedral la cabeza, el mercado el estómago y las casas las manos y pies. Si Juan de Salisbury intentó descubrir la manera de funcionamiento del cerebro con el fin de aplicar sus hallazgos al sistema de gobierno medieval, la sociobiología contemporánea encontraría en la Naturaleza un modelo de comportamiento. En el s. XVIII los descubrimientos de William Harvey sobre la circulación de la sangre y respiración se aplicaron a las ideas de la salud pública⁹ de la ciudad convirtiéndola en un lugar por donde desplazarse y respirar libremente, una ciudad con venas fluidas, ya que si la ciudad se bloqueaba en sus calles, se colapsaba de la misma forma que se coagulaba la sangre del cuerpo y se degeneraban los tejidos, a partir de lo cual el urbanismo utilizó términos como “tejido urbano”, “crecimiento orgánico”, “organismo (arquitectónico)” o “arterias” para designar vías de acceso en las urbes del s. XVIII. Posteriormente, Adam Smith enunció la similitud

que a su juicio existía entre el mercado libre de trabajo y de bienes y la circulación de la sangre por el cuerpo humano con consecuencias revitalizadoras semejantes. Fruto de la liberación de la obstrucción de las calles en las ciudades y la facilitación de movimiento, el espacio abierto aportaba las claves de la idea ilustrada en la libertad de movimiento.

La arquitectura del ilustrado parisino Étienne-Louis Boullée relacionaría el cuerpo con el diseño del espacio –como ya hiciera Vitrubio con proyectos que recuerdan obras clásicas romanas como el Panteón– de forma que el urbanismo, apoyado en las leyes de óptica y perspectiva y basado en la inmensidad de las avenidas, hiciera que el ser humano se sintiera invisible en la intimidad de uno mismo en un espacio ilimitado y vacío sin contacto con nadie, de la “carne” a favor de la “piedra” utilizando la terminología de R. Sennett, a favor del individualismo, la pasividad y el alejamiento hacia los demás propio de los espacios monumentales y fríos que eliminaban el lugar coartando la emotividad del individuo con el espacio y la actitud evasiva de poder. Y es que las ansias de revolución se apaciguaban en espacios abiertos a través del cuerpo, un cuerpo a solas con su dolor, y no mediante los lugares capaces de convertir al individuo en un cuerpo cívico sensible al dolor ajeno: *“el espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario”*¹⁰. El valor del cuerpo desnudo como metáfora de libertad en ausencia de ropas y libre de normas sociales explicaría el éxito popular de los proyectos fotográficos de instalación del artista Spencer Tunick, capaz de congregarse en famosas ciudades multitudes desnudas en amplios espacios públicos –como si de zonas nudistas se tratara–, con acceso tan sólo a participantes, según rezaba en la convocatoria hecha pública a través de los medios de comunicación en la ciudad de Barcelona (8 junio de 2003 con el patrocinio del Instituto de Cultura del ayuntamiento: *“Con lluvia o con sol. A cambio de posar, recibirás una foto del evento realizada por el artista. Sólo hay que estar desnudo durante un corto periodo de tiempo. Ven con ropa holgada y sin joyas. Deja tus objetos de valor en casa.*

la gente que la habitaba sobre lo que el artista G. Matta-Clark arremetería con su crítico trabajo acerca del sentido de propiedad del espacio doméstico. Si bien el cuerpo, la casa y la ciudad respondían a un modelo lineal basado en el orden visual, con el fin de potenciar la seguridad del cuerpo con respecto al lugar y eludir la inestabilidad de un pueblo difícil de manejar, las formas del lenguaje visual persiguieron los ideales de rectilinealidad arquitectónica en los ángulos de sus construcciones o la cuadrícula en su planificación urbanística.

⁹ La imagen del cuerpo sano era el paradigma de una sociedad sana. La importancia de las nuevas ideas médicas acerca de la importancia de que la piel “respirara” contribuyó a cambiar la forma de vestir de la gente y los hábitos higiénicos: la vestimenta redujo su peso y se utilizaron tejidos como la muselina y el baño diario romano desaparecido en el medievo. Igualmente, las ciudades cambiaron de aspecto para que funcionara como un cuerpo sano de piel limpia, de forma que la imagen de la basura delante de las casas y excrementos en las calles o arrojados desde

las ventanas se volvió repulsiva además de ilegal según las ordenanzas municipales de salubridad pública.

¹⁰ SENNETT, Richard. Carne y piedra. *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal Madrid [s.a.]: Alianza Editorial, DL 1997. p. 317.

Spencer Tunick. "Nude Adrift", Buenos Aires I, 2002

Trae a amigos y familiares. [...]. SÓLO LOS PARTICIPANTES TENDRÁN ACCESO AL LUGAR DEL EVENTO".



¹¹ Jean-François Pirson (PIRSON, J. *La estructura y el objeto*, 1988) se refirió a la obra de R. Serra en relación a la ruptura con el plano y el cubo minimalista que producía la definición de "nuevos espacios habitados". El process art implicó una concepción del espacio en relación al cuerpo humano abierta al infinito y en función de las relaciones vitales del hombre con el lugar, asentando las bases del espacio expandido que caracterizaría el Earth Art.

El espacio cartesiano tridimensional o euclidiano era sustituido por el espacio vital y heterogéneo en relación al cuerpo sensible de ser mirado y tocado: la afirmación de un nuevo espacio emocional y psicológico donde el espectador participaba no solo en sentido perceptivo visual sino fenomenológico y mental. El arte conceptual, que indagó sobre la fenomenología de la percepción principalmente visual a través de artistas como Jan Dibbets o Richard Long con prácticas conectadas aún con el land art fue definido como culminación de la estética procesual¹¹. Decantado más por la constitución de la obra que por su resolución material final, el arte conceptual planteó que el significado de una obra de arte residía no tanto en el objeto autónomo sino en los procesos intelectuales que lo fundamentaban. El interés por la naturaleza del arte desplazaba la objetualidad a la pura percepción entendiéndose el hecho artístico como acto con el fin de perseguir una visión del mundo que ampliara la percepción habitual, alejando el arte de cualquier interés exclusivo por un resultado objetivo. La obra de arte como un proceso-acción por el que el "objeto físico" ("cosa

expresada”) evocaba el “objeto sugerido” (“cosa expresiva”) evidenciaba un mecanismo de desmaterialización referido al carácter transitorio del objeto como resultado de la expansión del mismo desde su fisicalidad hacia lo energético. En este sentido, Miguel Cereceda definía al artista land art Walter de María como “*el mayor renovador de la escultura monumental contemporánea con respecto al que sí podríamos hablar con propiedad de una verdadera sustitución de la escultura masa a una escultura energía*”¹². La re-presentación artística estimulaba la interpretación del espectador como parte de un proceso dinámico espacio-temporal donde el objeto estético desembocaba en acto y expresión subjetiva.

Estas nuevas formas estructurales de experimentar el arte como recorrido o percepción del mundo introdujeron nuevos modos de representación artística. El arte de la instalación se definiría entre otras cosas como una crítica a la representación a favor de la aproximación entre el arte y la vida, un llevar el arte a la realidad, uno de los propósitos fundamentales de la modernidad que supondrían la transformación de las formas de representación basadas en la imitación de la naturaleza hacia otros modelos más experimentales. La instalación, híbrido entre arquitectura, escultura y pintura se caracterizó por invadir de forma multidisciplinar un espacio mayor vinculado a la obra que podía ser utilizado por el espectador. Esta revolución de las formas de representación sobre la que trabajó la instalación manejaba tres tipos de experiencia: la espacial, social, perceptiva, cognoscitiva, psicológica y lingüística que dieron lugar a una revolución del espacio exterior e interior y de nuestro ser, lo que condujo a forjar la concepción del entorno o “ambiente” (“environment”) como la interacción múltiple de sensaciones y espacio que invitaba a la acción: “*Se ha pasado de la concepción de un espacio donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa y se construye, un espacio como relación*”¹³. En relación a la obra “Inflable en Granollers” del barcelonés Josep Posanti, una

¹² CERECEDA, Miguel. “Aproximación a la transestatua”. En: *Arte Público*. op. cit., p. 79. [Miguel Cereceda en su artículo “Aproximación a la transestatua”, basándose en la idea de la transestatua de Jorge Oteiza, encuentra en artistas como Walter de María o Dan Flavin representaciones de la idea de la escultura como energía desarrollada por J. Oteiza.]

¹³ LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, D.L. 2001. (Arte hoy; 10). p. 27.

estructura inflable que contaba con el medio natural como escenario de intervención e improvisación del público, el artista decía: “[...] se inicia la intervención de la gente, que improvisa, crea y, en definitiva, se integra en la obra formando un todo, convirtiéndose en la piedra angular de su desarrollo”. En cuanto al carácter efímero de la intervención, el artista defendía el valor conceptual de la obra y su perdurabilidad como idea en base a una nueva posibilidad de transmisión inmaterial: “Su vida puede durar más o menos tiempo. Después su existencia real radica en los medios informativos: libros, fotografías y films, que transmiten el máximo contenido mental con el mínimo de contenido material”¹⁴.

¹⁴ MARÍN MEDINA, José. *La escultura española contemporánea: 1800-1978: Historia y evaluación crítica*. Madrid: Edarcón, 1978. (Biblioteca de Artes Contemporáneas; 1). p. 350.



Josep Posanti. “Inflable en Granollers”

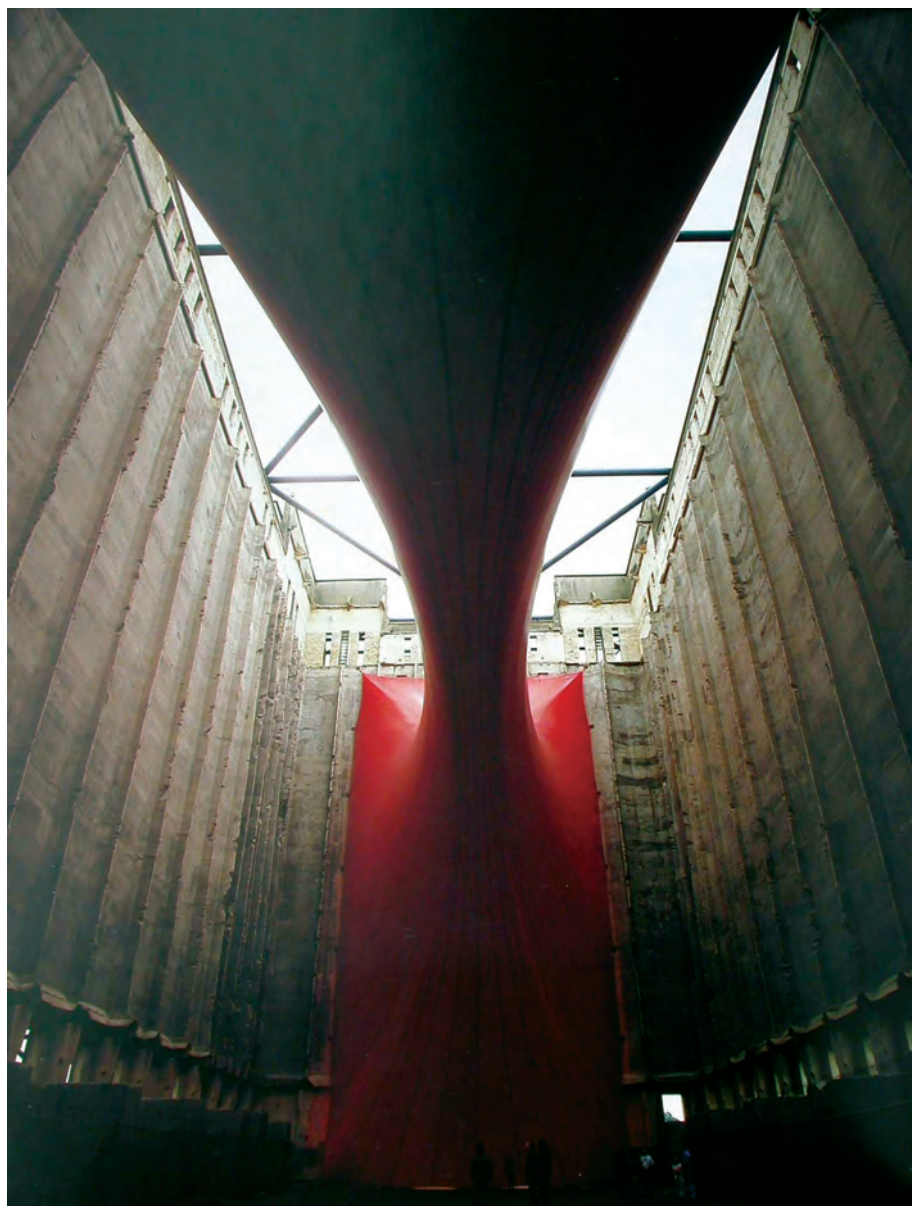
Si bien en los años sesenta la percepción se convirtió en motivo de poetización y no sólo en un procedimiento de apreciación externa a las obras, de ahí el aumento de la elaboración de arquitecturas que eran recintos o trayectos de percepción pura, por otro lado, las ideas de Laszlo Moholy-Nagy de “escultura flotante” y el uso de fuerzas magnéticas y eléctricas para su realización encaminaron la escultura hacia lo cinético. Mientras Takis emplearía en sus experimentos campos magnéticos que hacían permanecer en el aire elementos metálicos anclados mediante cables de tracción, Alberto Collie conseguiría a mediados de los años sesenta eliminar todos los alambres de sujeción y hacer que unos discos de titanio colocados libremente entre dos campos eléctricos permanecieran suspendidos con ayuda de ingenieros del MIT de Cambridge/Mass. Por otro lado, en algunas campañas publicitarias de finales de los setenta los artistas utilizarían el aire ascensional para hacer volar globos. En la exposición “Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975” (Fundación Joan Miró de Barcelona, 2004), comisariada por Gloria Moure a partir de los doce números de la revista “Interfunktionen” publicada en Colonia entre 1968-1975, se reunieron las prácticas artísticas realizadas entre finales de los años sesenta y principios de los setenta (arte conceptual, land-art, body art, performance...) que crearon una atmósfera de cambios radicales alentadas por la creatividad artística que luego serían asimilados en nuestros hábitos sociales. Estas prácticas artísticas anunciaban un rechazo hacia la obra de arte cerrada y meramente contemplativa y hacia el espectador pasivo, ahora receptor activo del arte que daba sentido a la obra de arte con su percepción activa. El arte promovió el cambio y nuevas maneras de experimentar y vivir el mundo desde la creación. *“El sentido de la nueva creatividad que se inaugura en la década de los sesenta pertenece a la recepción. Y en esas estamos. En cierto modo, todos nacimos en 1967”*¹⁵.

¹⁵ ANTICH, Xavier. “Revolución estética. Un día de abril de 1967”. En *La Vanguardia* [Barcelona], suplemento “Culturas”, 10 marzo 2004. pp. 3-4.

4. GESTIÓN CONSTRUCTIVA DEL ESPACIO

La expansión de las opciones plásticas en un momento de eclosión de pluralismo conceptual y estético difuminó los límites entre arquitectos y escultores. En una entrevista a Anish Kapoor acerca de su obra “Taratantara” (Gran Bretaña, 1999), una intervención temporal en un edificio, un viejo molino de harina, el “Baltic Flour Mill”, abandonado hacía más de dos décadas, el artista expresaba su interés por el lugar *“no en términos de arquitectura, sino a lo que es y a donde pertenece históricamente”*¹. La intervención de Anish Kapoor convirtió la antigua arquitectura en una gran escultura de gran valor estético, un nuevo espacio vaciado en su interior y forrado por una membrana roja semitransparente de pvc de 25 x 17 x 50 metros, de escala sobrecogedora y con forma de trompa en el extremo –que dejaba pasar la luz natural sin permitir un cambio gradual de luminosidad en el techo–, permitiendo la expansión del espacio interior del edificio hacia fuera e integrando el espacio exterior en el interior de la pieza. Anish Kapoor “revistió” así parcialmente el edificio modificando el sentido arquitectónico del mismo adaptándose a su estructura original en base a un diálogo entre el espacio interior y exterior de forma que la parte interna del edificio fuera sólo visible desde fuera, y viceversa.

¹ ALLTHORPE-GUYTON, Marjorie; et al. *Taratantara*: [exposición] BALTIC Centre for Contemporary Art, 7 Julio-1 Septiembre 1999. Barcelona: Actar, cop. 2000. [Entrevista realizada por Sune Nordgen a Anish Kapoor en el estudio del artista en Londres, el 19 mayo 1999, con motivo de la inauguración de “Taratantara”, instalación temporal desde el 7 julio hasta septiembre 1999.]



Anish Kapoor. "Taratantara", 1999

"Taratantara" sería el primer trabajo artístico realizado en el edificio de Baltic fruto de la preocupación por el "site" sensible de recreación y reflexión estética; en un intento de unir el pasado histórico de un edificio de uso comercial a su nuevo destino como centro de exposiciones, esta intervención constituiría un punto de inflexión entre el pasado histórico de Baltic y la nueva utilidad del edificio: el edificio que hasta entonces había sido una arquitectura irrelevante se convertía en una enorme presencia buscando significar el presente a través de la experiencia inmediata

del espectador. En relación a la tensión temporal como punto de unión entre pasado y futuro, –lo que era configurador, según Edmund Husserl, del sentido del “ahora”–, el artista Anish Kapoor, que entendió que todo aquello relacionado con el tiempo era crucial, restablecía un significado para el “presente” no en el sentido secuencial o narrativo sino en el sentido factual fusionando todo en uno, las experiencias pasadas y futuras, fruto de la participación activa e inmediata del sujeto desarrollada en tiempo presente. “Taratantara” era algo más que un objeto incorporado a la estructura del edificio que trascendía la mera fisi-



Anish Kapoor. “Taratantara”, 1999

calidad objetual elevando la fusión de la arquitectura y el objeto hacia una experiencia artística que hacía del objeto una escultura, y del edificio una presencia. Por un lado, el objeto sin la componente arquitectónica se convertía en algo banal como las intervenciones de Christo –de forma que si las desvistiéramos y quitáramos su envoltorio que las hacía estéticas no quedaría nada–; y por otro lado, la arquitectura, ya transformada en “presencia”, se aproximaba a la vida facilitando nuevas formas artísticas donde el espacio de representación y de presentación se confundían.

Vito Acconci o Dan Graham establecieron desde la década de los setenta, un diálogo entre la escultura y la arquitectura, a lo que se sumaría el carácter utilitario del arte en obras relacionadas con los espacios de reposo y ocio como los pabellones: la particularidad de la obra de Vito Acconci residía en su indagación de la casa como espacio privado, como lugar de interacción social, y en los pabellones de Dan Graham, realizadas con cristales especulares, el observador se percibía a sí mismo reflejado en las paredes transparentes acristaladas. *“El observador como aquello que camina por la instalación y percibe activamente es (para sí mismo) sujeto; como aquello que está percibiendo (en el espejo y en la pantalla) es (para sí mismo) objeto. En un único acto la persona se realiza como activo y pasivo: exponiéndose y encontrando su imagen expuesta, dividiéndose en sujeto y objeto, en consciencia e imagen”*².

² Dan Graham: [exposición] Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, DL 1997. p. 193.

Los pabellones de D. Graham eran espacios funcionales desde el punto de vista arquitectónico y referidos a cualidades escultóricas (táctiles) y visuales (ópticos), a la vez que trasladaban la obra de arte al espacio del espectador siguiendo el modelo de refugio temporal que tenía su referente en la cabaña rústica. “Two-Way Mirror Triangle with One Curved” era una estructura de cristal de doble cara a la que se accedía por una puerta corredera situada en medio de un paraje natural en un fiordo del norte de Noruega. Las superficies reflectantes posibilitaban el diálogo entre las imágenes reflejadas de los espectadores

y del exterior natural: el lado cóncavo de la pieza ofrecía una vista panorámica distorsionada del paisaje marino frente a los espectadores que observan desde fuera, y el interior convexo proporcionaba una vista deformada del paisaje montañoso exterior. A diferencia de la falta del compromiso social en el arte mínimo, –que Simón Marchán Fiz describía no tanto como una transformación crítica del medio ambiente o del uso del espacio sino sólo como un interés por el placer visual–, los pabellones de D. Graham y sus juegos ópticos transformaban la visión de los espacios exteriores en clave psicológica y social en base a una relación de los espectadores con sus propias imágenes reflejadas y con las de otros individuos. A través del espejo de dos caras de sus esculturas/ pabellones que aludía a los edificios de oficinas modernos de los años ochenta –con fachadas de cristal reflectantes sólo en una dirección hacia el exterior, evitando que el espectador desde el exterior pudieran ver el interior–, D. Graham persiguió el reflejo y la transparencia de ambas partes de forma que el sujeto no se identificara con la obra de manera autónoma al verse diferente, sino que se comunicaba con su propia imagen y con la de otros tomando conciencia de sí mismo como sujeto perceptor y aislado de la audiencia.

Los pabellones eran zonas de encuentros sociales, como así lo atestiguaba la obra realizada para la azotea del DiA Center for the Arts “Two-Way Mirror Cylinder Incide Cube and Video Salon” (1989-1991), una plataforma de madera que contenía un cilindro de espejo de dos caras con una puerta que permitía el acceso a su interior³. La imagen interior reflejaba una perspectiva cóncava y ampliada de los espectadores y del paisaje urbano en contraste con la imagen exterior donde se generaba la visión convexa y anamórfica del observador. En los márgenes de la plataforma alzada se elevaba un cubo de espejo de dos caras sobre las que se representaba la cuadrícula urbana del plano de calles del centro de Nueva York que, a su vez, albergaba un cilindro centrado en el interior de la estructura que reflejaba la línea de horizonte circun-

³ ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Edición y prólogo de Bruno Contardi; traducción de Beatriz Podestá. Barcelona [s.a.]: Laia, 1984. (Universale arte e spettacolo; 92). p. 5 [La puerta es descrita por Bruno Contardi como el límite que pone el hombre entre lo natural y lo artificial. En el caso de D. Graham la puerta generaba ese espacio y forma que comunicaba el exterior o espacio natural con el interior de la arquitectura o espacio construido siguiendo el modelo de cabaña rústica, –enunciado por primera vez por el urbanista francés del s. XVIII Marc Antoine Laugier como crítica a la degradación de la sociedad urbana moderna– en base a lo cual la arquitectura debía derivarse de la prístina naturaleza. A través del modelo de “cabaña rústica” se perseguía una reducción de la naturaleza original del hombre y de la arquitectura a su propia autosuficiencia.]

dante a 360°, realizado con las mismas dimensiones que los tanques de agua de madera característicos de la ciudad neoyorquina. Como reflejo de la arquitectura vernácula del entorno de Nueva York, los materiales utilizados en la construcción se unían metafóricamente a los elementos encontrados en distintas zonas urbanas activando el lugar para la memoria: por ej., el suelo de madera recordaba las pasarelas fluviales de Coney Island o el tejado del pabellón conectaba con los tejados del centro de la ciudad y los áticos de los barrios exteriores, lugares habituales de encuentro social. Por otro lado, con un objetivo funcional y social, el artista convirtió el espacio del tejado próximo al pabellón dedicado a almacenaje, en videoteca y cafetería al estilo de los vestíbulos de los años ochenta, y el pabellón central, en área para la realización de performances.



Dan Graham. "Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon": Rooftop Park for DIA Center for the Arts, New York, 1989-91

Así, Dan Graham utilizaba el cristal para indagar la naturaleza perceptiva del hombre como mediador entre el individuo y el espacio exterior a través de los reflejos. El uso habitual del cristal en arquitecturas se asociaba a

la desmaterialización del edificio donde lo que se contemplaba y lo contemplado interaccionaban bajo asociaciones transcendentales como ocurría con las vidrieras de catedrales. La *“transparencia material indica la búsqueda de una especie de transparencia en el ámbito del significado: (...) que pone al descubierto la esencia de las cosas, revelando sus verdaderas estructuras”*⁴, como así pretendió la escultura constructivista. En este sentido, el constructivista Vladimir Tatlin tras viajar a París –donde conoció a Pablo Picasso– y realizar su primer relieve en el verano de 1913, llevó a cabo el salto crucial hacia la autonomía formal: de la superficie al espacio, de la pintura a la escultura. Sus relieves y contrarrelieves se alejaban de la preocupación por la representación persiguiendo el *“estallido de la forma y el espacio hacia una gestión constructiva”*, tal y como se manifestó en la maqueta “Monument à la gloire de la III^eem. Internationale” (1920) que condensó las principales características de la escultura constructivista: el uso revolucionario y literal de nuevos materiales no esculpidos de origen industrial –hierro y vidrio– vencían la estática de la materia en virtud de las interrelaciones dinámicas con el espacio como desafío a la gravedad y al vacío.

⁴ KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia*. op. cit., p. 283.

Aunque V. Tatlin sería conocido como el creador del cubismo espacial, no promulgó ninguna teoría concerniente al espacio –por su preocupación más cercana a cuestiones políticas, sociales y propagandísticas del constructivismo funcional–, a diferencia de artistas como Naum Gabo o Lazlo Moholy Nagy de la Bauhaus. En 1920 los hermanos Pevsner, neutrales en política, publicaron el “Manifiesto realista” donde afirmaban que el espacio y el tiempo constituían el eje de las artes constructivas, el llamado constructivismo artístico espacial, renunciando así al volumen a favor de la profundidad como única forma espacial plástica: la escultura dejó de entenderse como masa puesto que las fuerzas estáticas y materiales de un cuerpo sólido no dependían del factor masa. Esta nueva concepción espacial escultórica entendía que los volúmenes engendraban espacio de forma similar a como la envoltura

generaba espacio interior, lo que despertaba en nosotros la cercanía a los orígenes filosóficos de la arquitectura y la consideración del espacio interior como creador de una atmósfera particular, en relación a lo cual Gaston Bachelard decía: “¿No es también el seno materno el que es creado por el embrión? Todo es impulso interno, interioridad que ejerce una fuerza corporal. El nido es un fruto que se hincha, que afluye hacia sus límites”. Ligado a la ciencia, la tecnología y a lo concreto del materialismo, el constructivismo abogó por la intuición, la inspiración y la expresión de uno mismo repudiando el concepto de “genio” y propiciando la fabricación

Kisho Kurokawa, Edificio Nakagin Capsula, Tokio, 1972. 140 cubos adosados a dos núcleos de hormigón donde cada estancia habitable está adaptada a las necesidades de un hombre de negocios. Cuando le preguntaron al autor sobre el significado ambiguo de las cajas respondió con broma que eran como jaulas de pájaro, nidos para gente de negocios itinerantes que visitaban Tokio.



de cosas útiles a la sociedad. El constructivismo revelaría sentidos y formas nuevas en contra de la teoría de “el arte por el arte” promovida por Kasimir Malevich para quien el arte no tenía que tener utilidad alguna ni satisfacer nuestras necesidades dada la imposibilidad del “cuadrado”, manifestación de la mente, de encontrarse en la naturaleza.

Tanto en el discurso constructivo como orgánico o inorgánico, tanto en las cosas metafísicas como físicas, sobrehumanas o humanas, según los parámetros constructivistas, *“la forma sigue a la función”* (*“forms follows function”*) como una ley que dicta todas las expresiones del espíritu, cuerpo y alma, de forma que *“la vida se reconoce por su expresión”*. La obra de Tatlin se basó en la relación dialéctica forma–función según la cual la forma se imponía a la función, y la lógica de la función conducía al artista a concebir un forma mejor, lo que producía inevitablemente el perfeccionamiento de la función e incluso la realización de una función no existente que trasladaba al objeto a otra dimensión, su dimensión poética, cualidad que posteriormente los artistas contemporáneos recogerían en sus obras (Pep Fajardo, Panamarenko,...).

La cualidad de lo interno y la relación entre la forma y la función derivaban de los conceptos de estructura y objeto alejándose de la atención a la forma, de la distracción de los signos del espacio y tiempo. La concepción euclídea del espacio perdería vigencia en virtud de las funciones psíquicas, del espacio perceptivo y de lo que acontecía en el alma que comenzaban a interesar al arte. Si anteriormente se obviaba la concepción del espacio tridimensional a favor de la estructura o proporción, a partir del s. XX se desarrollaría una noción de “espacio” definida como cualidad inherente a la composición arquitectónica y principal protagonista del hecho arquitectónico donde importaba tanto el espacio interior y su funcionamiento como el espacio exterior y su carácter urbano y uso público. El espacio en la arquitectura se identificaría con el espacio vacío, con el espacio interior, siendo la misión de la arquitectura modelar

⁵ La traducción de la perspectiva en términos artísticos tuvo su origen a principios del s. XV en Florencia fruto de la ruptura con la concepción medieval plana y desarticulada del espacio. En el Renacimiento, una vez conquistada la perspectiva de un único punto de vista (el del espectador) los edificios se caracterizaron por sus grandes ventanas de las fachadas que miraban hacia el exterior a diferencia del gótico donde se aislaban en las grandes superficies murales. El espacio tridimensional de la geometría euclidiana renacentista se caracterizó durante el barroco por lo ilimitado de las grandes avenidas y la ilusión en perspectiva como expresión del carácter de lo infinito, lograda exclusivamente con medios arquitectónicos, de forma que la luz penetraba en el espacio provocando un efecto desmaterializador del entorno. En la actualidad, la cualidad estética del espacio no se limitaba al sentido ilusionista del infinito de los jardines de Versalles sino a la multiplicidad de los infinitos puntos de vista móviles tal y como descubrió el cubismo al diseccionar el objeto y llegar a su estructura íntima ampliando la representación del espacio al igual que la ciencia lo hacía

el espacio interior privado y público dado que las formas relacionan el espacio material y el espacio físico mental. Entre los pioneros de la concepción moderna del espacio destacamos el arquitecto Frank Lloyd Wright –que dejó de considerar la estructura como determinante del diseño interesándose por la necesidad funcional y social de sus obras–, o aquellos que indagaron el uso de la planta libre y la integración de espacios interiores y exteriores con el uso del cristal, como Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe, director desde 1930 al 1932 de la Bauhaus y principal exponente de los principios de Arquitectura Internacional enunciados por Henry–Russell Hitchcock y Philip Johnson. El volumen alcanzaría un significado hasta entonces inimaginable como demostraron obras como la Capilla de las Peregrinaciones de Ronchamps (1955) de Le Corbusier, el Teatro de la Ópera de Sydney (1957) de Jorn Utzon o el Pabellón de Festejos de Tokio (1961) de Kunio Maekawa donde la arquitectura se acercaba a la escultura y viceversa, permitiendo una reciprocidad entre el espacio interno y el exterior, en relación al paisaje, fenómeno que Le Corbusier definió como “espacio acústico”⁵.

Los artistas contemporáneos resaltaron la importancia de la concepción espacial de las grandes civilizaciones arcaicas y la colocación de los volúmenes en el espacio sin límites, según las tres concepciones espaciales a lo largo de la historia: en primer lugar, la de Egipto, Sumeria y Grecia –donde el espacio nacía del juego recíproco de volúmenes y el espacio interior quedaba desatendido–, en segundo lugar, la que comprendía desde el momento en el que se construye el Panteón hasta finales del s. XVIII –que consideró el espacio sinónimo de espacio excavado interior–, y en tercer lugar, hasta la actualidad, donde si bien en un principio se derogaba la perspectiva de un único punto de vista y los volúmenes se percibían libremente en el espacio sin relaciones perspectivas próximos a la primera concepción espacial, hoy en día se relaciona con la función próxima a la segunda concepción espacial donde lo que cuenta no sólo es la perfección de la arquitectura

monumental de las pirámides en sí, percepción nunca alcanzada después, sino también la relación recíproca entre los volúmenes a que dio lugar la primera concepción espacial arquitectónica. En esta nueva interpenetración hasta entonces desconocida entre el espacio interior y exterior, el movimiento del cuerpo facilitado por los medios de transporte por encima y debajo del suelo pasaría a formar parte integrante de la concepción arquitectónica acentuando cada vez más las reciprocidades entre hombre y espacio.

La introducción del concepto de espacio dentro de la historia de la arquitectura se debió a los teóricos alemanes y a su concepto “raum” (en alemán “espacio”, que significaba habitación y espacio) y a otros estudiosos de la arquitectura como Siegfried Giedion que introdujeron la unidad “espacio-tiempo”, es decir, la cuarta dimensión, que se sumaba al espacio arquitectónico. El filósofo alemán Martin Heidegger en relación al espacio identificó el término “edificar” como “hacer habitar”: *“Realizar el acto verdadero de la edificación será construir lugares a partir de la unión de sus espacios. Solamente cuando podemos habitar podemos edificar”*⁶. La palabra “edificio” procedente del latín “aedificium” (compuesta de “aedem” y “facere” que en traducción libre significa “lugar donde se puede encender fuego”) se puede definir como el lugar donde el hombre se refugia del exterior. Allí donde la moderna arquitectura creaba un ambiente adecuado para la vida, una nueva concepción existencial sustituía a la anterior motivando la transformación y desarrollo de los pueblos: la arquitectura como una forma de expresión y no mera cuestión de gusto estético. En virtud del contexto cultural, la gestión constructiva del espacio ha sido expresión de un modo de vida y concepción estética del mundo concreto convertida en formas con función. Así, p. ej., en oriente, debido al clima y materiales de construcción, la forma del alero del tejado que sobresale de la casa japonesa que responde a una función concreta, la de quitasol, convierte las viviendas en lugares oscuros y vacíos en apariencia que permiten descubrir lo bello de la oscuridad a diferencia de la estética

con la ley de la materia. La nueva comprensión del espacio permitía que el observador se proyectara a través de él donde el espacio interior y el exterior se compenetraban. La Torre Eiffel de la Exposición Universal de 1889 –levantada a orillas del Sena durante 17 meses– o el proyecto de monumento de V. Tatlin de 1920 en Moscú constituyeron ejemplos de estructuras de gran innovación a base de la continua variación de los puntos de vista y de la interpretación del espacio interno y externo como preludeo del desarrollo posterior en materia de espacio hacia la compenetración del espacio interior con el exterior. La unión de cristal y hierro en estructuras como la de la Exposición Internacional de París de 1878, la Galería de las Máquinas, otorgaba una cierta desmaterialización al edificio y una pérdida de la noción de pesantez a favor de la fluidez. Como anécdota señalar que aunque la Galería de las Máquinas de la exposición de 1889 superó a la de 1878 en una altura hasta entonces nunca lograda, el edificio más tarde fue finalmente demolido.

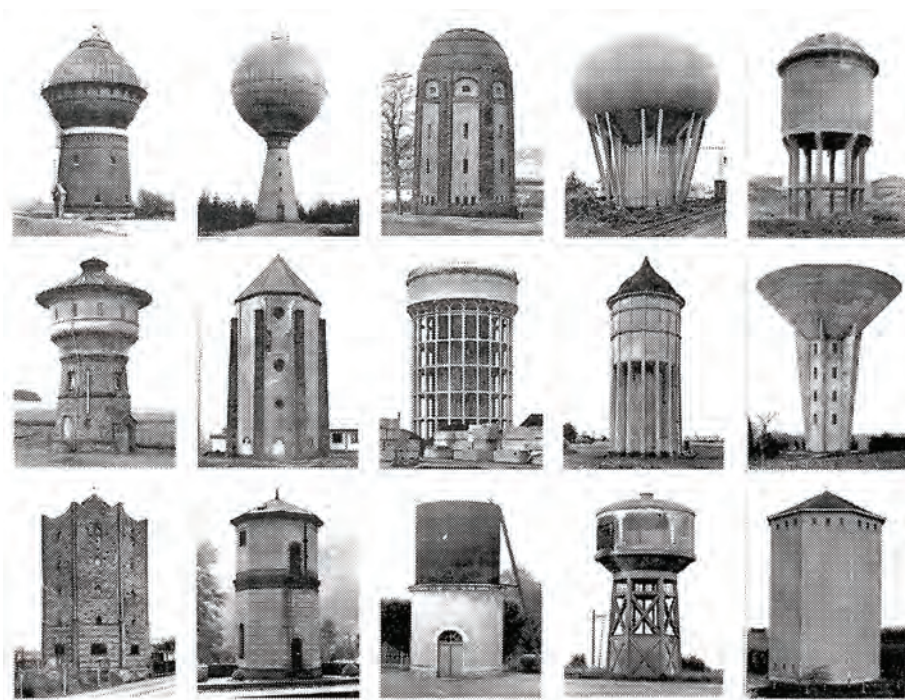
⁶ Cfr. Heidegger, Martin. “Essais et confé-

rences". Paris, Gallimard, coll. Tel, 1958. 170-193 pp. En: PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto...* op. cit., p.13.

⁷ GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Versión castellana de Isidro Puig Boada. 5ª ed. Madrid [etc.]: Dossat, 1978. p. 30 [Si bien las aportaciones cubistas que, junto al futurismo, ampliaron la visión óptica introduciendo la unidad nueva espacio-tiempo, modificando la noción del espacio e investigando la importancia que el volumen, el espacio y los materiales tenían para la sensibilidad de la época, cabría preguntarse si de no haber existido la revolución industrial Pablo Picasso habría desarrollado igualmente el concepto del espacio en la escultura. La revolución arquitectónica del s. XIX, que fue la del hierro fundido cuya aplicación permitía y exigía el empleo de formas nuevas, tuvo su origen en la revolución social de la época, aunque opiniones contrarias sobre este debate las encontramos en la tesis "El hierro como material de vanguardia (1912-17). La escultura al encuentro de nuevos materiales y nuevos

de occidente que asocia la belleza a la luz, como demuestran sus viviendas de paredes blanqueadas y sin recovecos generadores de sombra, cuyos tejados no son más que un ornamento. En resumen, en el caso de oriente, podemos decir que el interior de una casa japonesa describe un gran conocimiento de la utilización de texturas según la lógica estructural de los materiales que componen cada objeto.

Durante toda la historia de la humanidad, cada civilización ha creado formas de cubrición características de su cultura como reflejo de las condiciones de la época, producto de los factores sociales, económicos, científicos, técnicos y etnológicos. Muchas veces, la verdad acerca de la vida, es decir, del espíritu de la época, se halla más que en las realizaciones artísticas culminantes del momento en los objetos vulgares, utensilios genuinos de su industria, siendo la industrialización influyente en la construcción de viviendas y nuevas estructuras que demandan nuevas soluciones estéticas⁷. El trabajo fotográfico de Bernd y Hilla Becher sobre las conocidas series tipológicas de paisajes industriales –depósitos de agua, altos hornos, pozos mi-



Bernd y Hilla Becher. Serie de fotos sobre "depósitos de agua".

neros...– fueron testigos de la industrialización europea y norteamericana cuando la máquina y las fábricas determinaban el progreso, hoy en día centrado en lo tecnológico y virtual más que en la ciencia física, como reflejan estas fotografías que situaban la estructura del edificio en el centro de la imagen, aislada del entorno sin presencia humana y en calidad de objetos independientes del lugar de ubicación, por tanto, identificables con cualquier región del mundo.

El tratamiento de la casa como unidad espacial según los criterios de “arquitectura orgánica” fue el principal objetivo del arquitecto Frank Lloyd Wright quien buscó hacer de la casa un hogar acogedor en base a una concepción orgánica del mundo, donde las estructuras fueron formas con función y evocación afectiva que significaran vida y se fundieran con el entorno mediante plantas abiertas y flexibles que introducían la tierra dentro de la casa haciendo imposible la diferenciación entre la arquitectura y el paisaje. Para sus construcciones a base de muros de piedra sin pulir y vigas en bruto, el arquitecto se sirvió de materiales extraídos directamente de la naturaleza con la parquedad en el uso del cristal y de paredes blancas, con la prudencia en la utilización de las aberturas resultando a veces difícil encontrar la puerta de entrada⁸. En la primera casa construida por Le Corbusier, en 1916, cuyo principal objetivo sería también el problema de la vivienda, el arquitecto incluyó la estructura de hormigón armado supeditada a la necesidad de la casa por hacerla abierta vinculando exterior e interior. Sobre la base de una nueva concepción del espacio, Le Corbusier se sirvió de elementos cotidianos como plataformas ferroviarias para las rampas de sus casas, así como de ventanas apaisadas o pilares características de los establecimientos industriales y comerciales haciendo de ellos un lenguaje arquitectónico. Con esta metodología se advertía el fuerte carácter meramente funcional que imperaba en el diseño de los paisajes de la época según el cual el hombre habría pasado de contemplar la naturaleza y dejarse asombrar por ella a actuar más activamente adaptándola a sus necesidades creadoras. Si el movimiento

sistemas de representación” de Ramón López Benito (vs. ref. bibliográfica) según la cual no se encuentra en el contexto industrial del momento una razón al nacimiento en 1910 de una nueva concepción espacial en el arte.]

⁸ Los arquitectos de la Escuela de Chicago (1880-90) emplearon un nuevo tipo de construcción: el almacén de hierro (o “construcción de Chicago”) donde la estructura se transformó en un instrumento de expresión arquitectónica y artística a la vez, al servicio de la habitabilidad y la construcción de cimientos flotantes como solución frente al problema de consistencia del suelo fangoso de Chicago de forma que, por primera vez, arquitecto e ingeniero aunaban sus esfuerzos. Aunque la predilección de Frank Lloyd Wright por el uso de materiales extraídos directamente de la naturaleza donde se ubicaba la vivienda le alejó del almacén de hierro o cemento armado de Chicago, en su “Falling Water” de la cascada de Bear Fun (Pennsylvania, 1937) utilizó el hormigón armado por primera vez a gran escala cuando su uso ya estaba generalizado entre los arquitectos europeos. La fasci-

nación del arquitecto por lo orgánico llegó en un momento en que la visión del espacio y los medios constructivos tendían a aclarar la atmósfera según dictaba el funcionalismo puro y los postulados de la Escuela de Chicago de 1880–90. Frente al entumecimiento de la arquitectura moderna F. Wright en 1910 logró por primera vez una flexibilidad en la planta abierta de la vivienda, hasta entonces desconocida, haciendo maleable el espacio interior. La fascinación por lo orgánico se desarrollaría en Europa de la mano del arquitecto finlandés Álvaro Aalto quien encontró en la curva de los lagos finlandeses una fuente de inspiración según reflejan los diseños de paredes onduladas de sus flexibles edificios de madera. La madera era el material más cálido, orgánico y útil para los lugares domésticos permitiendo a la gente comulgar con el edificio a diferencia de la frialdad del vidrio y acero que dotaba a los edificios de oficinas de muros de cortina de un carácter impersonal y ordenado. En sus últimos años A. Aalto logró abandonar el ángulo recto en la ambientación de las habitaciones fruto de su reconocida fascinación por la casa japonesa –como rechazo de lo

moderno desarrolló una iconografía arquitectónica basada en la tecnología de la Revolución industrial de máquinas creadas con un fin utilitario según la llamada “estética de la máquina” rehuendo del simbolismo de la forma previamente conocida, el ornamento y la asociación en la percepción de las formas, después el significado pasó a ser comunicado mediante las características fisionómicas inherentes a la forma como el tamaño, la textura o el color. Apartándose ligeramente de los presupuestos modernistas por los que la forma en la arquitectura debía estar determinada por la función, Le Corbusier proyectó sus construcciones con una sensibilidad escultórica preocupándose más por la estética formal que por la funcionalidad combinando materiales con el uso incipiente de las nuevas tecnologías como el hormigón proyectado que ofrecía texturas rugosas.

Hacia 1900 el hormigón armado había conseguido un desarrollo tal como para asumir el reto de la realización de construcciones de cáscaras o membranas. En 1908, Robert Maillart fue uno de los primeros en concebir y desarrollar el concepto de estructura laminar eliminando todo aquello que no fuera funcional, a través de puentes y techos sin vigas fungiformes de hormigón armado de losa plana o curva. Hacia 1930, R. Maillart construyó junto a Freyssinet las bóvedas de cáscara que recordarían las tiendas nómadas, techos suspendidos propios de las colonias prehistóricas rusas, hasta entonces sólo posibles con materiales más ligeros, siguiendo formas espaciales complicadas como la bóveda hiperbólico–parabólica que imitaban la ligereza de una vela en movimiento. Igualmente, las cúpulas de estilo árabe, “cúpulas del placer” ligeramente mamarias, pasarían a ser el recurso arquitectónico útil en la representación de los ideales de ocio y lujuria.

Muchos de los principios básicos estructurales de la arquitectura se basaron en las formas practicadas en el reino animal –como el sistema de ventilación de los edificios a partir de los termiteros–, así como en los fenómenos físicos comunes como las formas neumáticas co-

piadas de las burbujas de líquidos según la lógica de las pompas de jabón que gracias a las materias plásticas hicieron posible la proyección de gigantescas cubiertas casi fijas. La interpenetración del espacio interior y exterior era cada vez más sutil: si hasta entonces en el centro de la cúpula se situaba en el punto de máxima altura, el uso del hormigón armado permitió que el centro de la curva del techo cóncavo pasara a ocupar el punto más bajo sobrepasando los muros que ya no eran meros limitadores, factor que tendría importantes implicaciones psicológicas⁹.

Si bien la arquitectura moderna fracasó en su in-



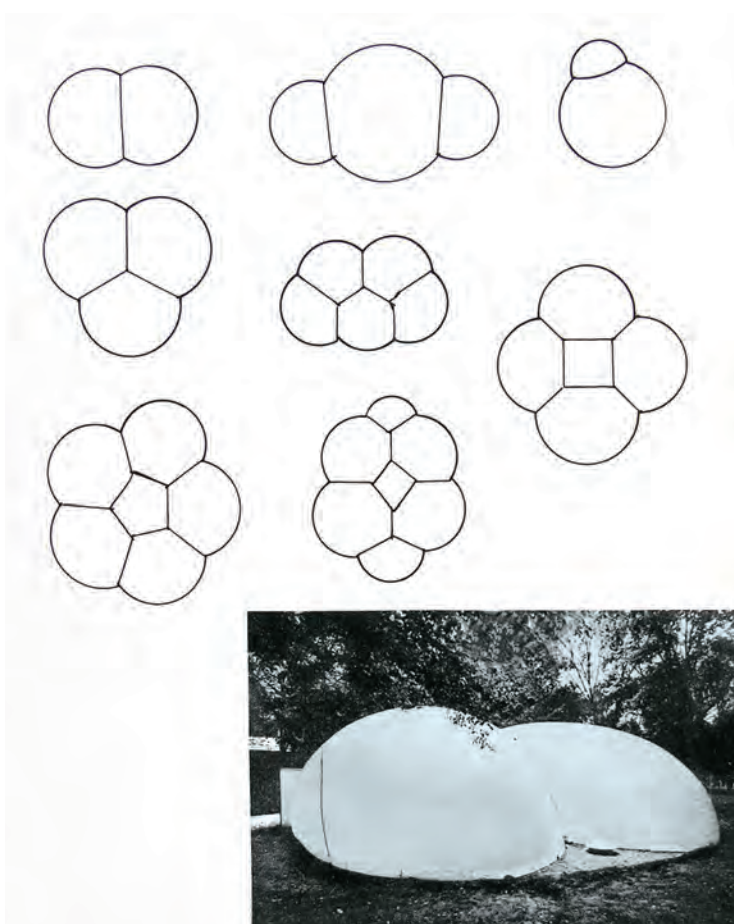
Gyorgy Csete y Jeno Dulanszky. Estación de Investigación de Cuevas, Pécs-Orfu, Hungría, 1971-1978. Una cúpula geodésica sostenida por un pétalo de flor de madera y base de hormigón que representa una imagen equivalente a la investigación de la naturaleza a la que se dedica el centro.

banal— y por las viviendas redondas, similares a las ovals de la Creta minoica de los alrededores del 1500 a.C., o a las mesopotámicas del cuarto o tercer milenio. Su trabajo se basó en la defensa del derecho del hombre a la vida privada en relación con la naturaleza según el concepto orgánico del urbanismo, precepto que no quedaba asegurado con la construcción de casas realizadas con elementos fabricados en serie que bajo su opinión ejercían una influencia psicológica en el individuo alejándole de la concepción de la casa como un conjunto vivo.

⁹ La nueva concepción espacio-temporal hizo posible que la casa maciza tradicional se disgregara en diálogo con el espacio interior del edificio a través de la revitalización del muro. Si hasta aquel momento las cúpulas eran circulares y ovales, con el artista barroco Francisco Borromini (s. XVII), quien dio flexibilidad a la piedra y transformó el muro pétreo en material dúctil y ondulado, el modelado del espacio a base de superficies ondulantes esféricas y espirales flexibilizó y dinamizó la estructura del interior del edificio a base de los cortes de secciones en el círculo

de la cúpula que generaban espacios huecos ejemplarmente vaciados —siendo difícil distinguir donde terminaba la arquitectura y empezaba la escultura—, anticipando el concepto de la arquitectura moderna basado en la relación estética entre la superficie horizontal y la vertical.

Vista aérea del Pabellón subterráneo de los EEUU. Exposición Universal



Formas neumáticas copiadas de las burbujas de líquidos según la lógica de las pompas de jabón

tento de comunicarse con el hombre, posteriormente, los posmodernos intentaron superar aquel reto. Si la arquitectura de la Bauhaus fue el símbolo de lo moderno, el edificio Pórtland, destruido en 1982, constituyó el paradigma de lo posmoderno bajo una fusión ecléctica de significados de ornamentación tanto clásica como moderna, actual o tecnológica, de cercanía a la gente popular o de élite y al contexto en el que encajaba el edificio de forma que el tipo de funciones quedaban realizadas por el estilo y el gusto cultural de los habitantes dando lugar a pequeñas culturas de gusto locales internacionalizadas. El lenguaje posmoderno utilizó los elementos universales de dominio público usados metafóricamente de forma creativa con la tecnología actual en autores como Arata Isozaki, Aldo Rossi, Robert Venturi. El riesgo de la alegoría aplicada a la función del edificio estribaba en que la arquitectura se convirtiera, como decía R. Venturi, en un icono que no símbolo, los llamados “edificios-pato”, donde el significante se asemejaba al significado o contenido, la forma a la función, dejando poco trabajo a la imaginación a diferencia de edificios que eran símbolos, como la Ópera de Sydney de Jorn Utzon o el museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry cuya estructura evocaba múltiples significados no necesariamente ligados a su función.



Opera House, de Jorn Utzon. Vista aérea sobre la ciudad de Sydney.

(Foto: Ana M. Gallinal)

Las conchas, según el código local, simbolizaron formas que no eran familiares para la arquitectura aunque sí recordaban a objetos familiares y orgánicos desde flores abriéndose hasta veleros en la bahía. Jorn Utzon explicó que la forma del edificio se relacionaba con la superficie de una esfera y las alas de un pájaro en pleno vuelo. Las teorías de Ernst H. Gombrich (“Meditaciones sobre un caballo de juguete”) demostraron que las formas fisiológicas eran ambiguas -y no resultado de la aplicación de leyes físicas o matemáticas- y que sólo podían ser interpretadas en base al entorno cultural concreto, a una asociación previa o a una ideología estética. Los significados ambiguos desafiaban los factores funcionales convirtiendo el edificio en un símbolo nacional aunque su significación desigual no fuera compartida públicamente ni invariable a lo largo de la historia cultural.

Bajo los presupuestos expresionistas de principios de los años sesenta, las estructuras arquitectónicas de apariencia escultórica constituyeron una nueva relación entre forma y función, entre continente y contenido, ofreciendo a la arquitectura enfriada por el modernismo a través de los ideales de pureza y sencillez, la capacidad de significación donde la función se relegaba a la forma. La necesidad perceptivo-psicológica de la representación en el arte y en la arquitectura se deducía de la necesidad del hombre de explicar el mundo fenoménico para dar razón de él. Los edificios posmodernos dotados de un carácter escultórico de finales de los años setenta, como reacción contra el Estilo Internacional y la monotonía de la vanguardia, practicaron el uso del espacio como lugar antropológico. En los años ochenta lo posmoderno caracterizó las democracias occidentales propias de las ciudades sembradas de rascacielos que recordaban los objetos minimal y las cualidades estéticas de “presencia” de las estructuras primarias.

La relación entre escultura y arquitectura sería frecuente a la luz de algunos datos biográficos reveladores: Tony Smith, quien trabajó toda su vida como arquitecto, Gordon



*Rascacielos de Nueva York.
(Foto: Ana M. Gallinal)*

Matta–Clark y Juan Bordes, de formación arquitectos, o Sol LeWitt, dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de arquitectura de Ieoh Ming Pei, próximo a la estética minimal. Los espacios arquitectónicos se identificaron con el arte plástico, tal y como Charles Gwathmey explicó en relación al carácter objetual de los rascacielos: *“Los edificios que estamos haciendo son objetos por sí mismos y tienen muchas, muchísimas implicaciones acerca de la forma y la escultura y todo lo que identificaríamos o definiríamos como ARTE”*¹⁰.

¹⁰ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado...* op. cit., p. 109



Suwon, Corea del Sur.
(Foto: Ana M. Gallinal)

La arquitectura expresaba, física y poéticamente, el pulso de las relaciones humanas donde, según Louis Kahn, la masa sería el constituyente del físico arquitectónico basado en el ensamblaje de materiales según la lógica estructural subyacente, y el espacio estaría encerrado en esta masa insuflada de espiritualidad gracias al juego de leyes naturales permitiendo que los materiales arquitectónicos llegaran a ser significativos y la técnica constructiva símbolo de una expresión.

El empleo revolucionario de materiales de nueva generación contribuyó a la evolución de un tipo de vivienda

¹¹ Según la cultura, el ser humano percibe de forma diferente. Por otro lado, en base a los diferentes tipos de distancia interpersonal que existen en todas las culturas —una “distancia mínima” relacionada con otro cuerpo en la intimidad, una “distancia personal” con los semejantes, y una “distancia social y pública” que alcanza los 750 cm de distancia en fase lejana de la distancia pública—, advertimos que las relaciones entre individuos se derivan del tipo de concepción espacial que el hombre tiene en el seno de su cultura según se refleja en los urbanismos característicos de cada región. Así, por ejm., en el caso de occidente, de la relación alemana se deduce una concepción mental jerárquica y ordenada, un tratamiento rígido, inflexible y formalista del espacio; de la relación inglesa, una concepción mental regida más por la condición social que por el propio espacio; de la relación americana, el uso del espacio como medio para clasificar a la gente y las actividades; y de la relación mediterránea, una participación sensorial mayor fruto de la estrechez espacial donde se vive. A grandes rasgos, podemos decir que la cultura oriental, a diferencia de la occidental

humana más sofisticada que tenía implicaciones directas en la organización y el aspecto de las ciudades. Henri Lefebvre, filósofo y sociólogo francés que inspiró a los situacionistas, ilustraba la idea con la metáfora de la ostra. Para H. Lefebvre, las ciudades eran como una ostra: dentro de la concha la ostra generaba su concha y su forma. La forma de la ciudad era consecuencia del funcionamiento de los habitantes, de los ciudadanos. Frente a la corriente sociológica urbana que defendía que la forma de la ciudad condicionaba la vida de sus habitantes, se anteponía el hecho de que antes que nada la forma respondía a la función que el ciudadano otorgaba a sus espacios de disfrute dictando un espacio social, y que cuando la función se veía pervertida, por ejemplo, por una potencia negativa económica o de poder, la forma se volvía contra la vida de los habitantes. Para Edward T. Hall (*The Silent language*, 1990) todo lo que el hombre hacía y era estaba relacionado con la experiencia del espacio cuyo sentido constituía todo aquello que nuestros sentidos (visual, táctil, auditivo...) alcanzaban a percibir —por lo que personas diferentes presentaban diversas versiones del mismo hecho—, llevando al hombre a desarrollar mecanismos de distancia y territorialidad como forma de organización y valoración del espacio, diferente según la cultura y el lugar, cuya defensa, integridad y seguridad a nivel terrestre, marítimo y aéreo se convertiría en el principal objetivo de los poderes públicos de los países¹¹.

Teniendo en cuenta los dos tipos básicos de paisaje, el creado o manipulado por el hombre y el natural o intacto, y en base al hecho de que no haya producción de objetos materiales (naturales o artificiales) o inmateriales (conceptuales) que no sea de espacio, cuanto más compleja es la vida social del hombre más se aleja su producción de la naturaleza tornándose artificial. Atendiendo a la distinción entre el paisaje geográfico y el espacio social, Milton Santos explica que cuando el paisaje se socializa el hombre se convierte en el responsable de la acción transformadora del espacio —que ligada a los avances técnicos contribuye a las diferentes formas de organización y percepción espa-

cial— haciendo del hombre un sujeto, y de la tierra un objeto, donde el que observa es afectado por la cosa observada. El hombre interviene el paisaje natural o urbano en base a los modos de percepción del espacio a través del que se mueve y vive, lo que sugiere un discurso conceptual y anímico ligado al lugar. Basándose en la tesis del científico David Bohm, Pablo Palazuelo describió cómo el pensamiento, sin el cual no existe el tiempo, conferiría a una sociedad o cultura una determinada identidad. El tiempo, como decía Spinoza, sería una forma de pensar —y no de percibir o experimentar— que conferiría un orden a la existencia. Si abordamos la percepción desde el pensamiento, y no al revés, entendemos que nuestros pensamientos sobre la materia no son lo que parecen ni actuales, sino parte del pasado y del futuro en un todo indivisible cuyo fundamento resulta desconocido y profundo. El pensamiento no sería algo tan espontáneo y directo como la percepción sino una representación elaborada sobre lo que vemos, las formas, cuyo carácter cósmico las hace desaparecer tal como las veíamos, de manera que el conocimiento sobre las cosas es incompleto y depende del “modo de percibirlas”. Más allá de la memoria y de lo que el pensamiento puede alcanzar, las diferentes formas de percibir hacen posible acceder a estados de conciencia con una claridad e intensidad extrema que después el pensamiento contamina afectando su actividad.

que piensa y habla del espacio refiriéndose a la distancia entre los objetos, presta más atención a la consideración del vacío donde la memoria e imaginación humanas participan de las percepciones.

Cada sociedad organiza su “modo de percepción” imprimiendo a su cultura una identidad concreta. Los cambios en la percepción del mundo han producido cambios en el objeto y en la relación ontológica del hombre con el espacio desencadenando una crisis espiritual en el alma del hombre y una afección directa en su producción espacial y objetual, símbolo del mundo y vibración del sentimiento humano. En el “Qué” de las cosas, de las formas y los objetos, subyace el “Qué” del mundo, el sentido cósmico. *“La cosmología tiene la habilidad de atraparnos a un nivel profundo y visceral, porque el entendimiento de cómo empezaron las cosas parece (...) lo más cerca que estemos jamás de entender por qué empezaron las cosas”,* lo que nos lleva al

¹² ANFAM, David. “El dominio de Simonds: fragmentos y secretos del tiempo”. En: *Charles Simonds*: [exposición] IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 18 Septiembre-30 Noviembre 2003. Valencia : IVAM Institut Valencià d’Art Modern, DL 2003.

inconsciente y al misterio del cosmos escondido en las cosas¹². Dado que el cambio en la forma de percibir el mundo ha producido cambios en el objeto, explicando el objeto –variable según el momento cultural–, entendemos lo que desde su percepción cósmica el hombre ha sido a lo largo de la historia. Así pues, podemos concluir que a partir del material escultórico, la sustancia física que la conforma, se define el espacio y el tiempo que lo genera, formas “a priori” de la sensibilidad y posibilidad de los fenómenos, como diría E. Kant, ausentes de significados antropológicos pero que posibilitan la experiencia externa cuando el hombre interviene en cuerpo y mente en su producción.

4.1. La rebelión de los objetos

Cuando la perspectiva heredada del Renacimiento entró en crisis en el s. XIX y la abstracción de la modernidad en los inicios del s. XX dudó de la capacidad de la imagen pictórica de definir incluso la apariencia de la realidad reduciendo las formas a lo simple y unitario —vinculando la escultura, más ligada a la representación por su carácter táctil, a la conmemoración histórica, ornamental y monumental—, se favoreció la pluralidad de significados en el objeto contemporáneo como testimonio de la crisis del hombre cósmico a nivel social, político y artístico traducida en un cambio de sensibilidad y sentido del hombre hacia el mundo. Si en el s. XVIII lo estético se fundamentó en la exposición de virtudes y excelencias estéticas (realismo compositivo) y en el s. XIX triunfó la subjetividad estética o predominio del sujeto sobre el objeto (expresionismo), el s. XX se caracterizaría por la revolución industrial, y la nueva objetividad, por la rebelión de las cosas fabricadas y rebelión de las masas en el contexto de las vanguardias (neorrealismo, surrealismo metafísico).

Tras el concepto de “rebelión de los objetos”, Juan Eduardo Cirlot establecía el desplazamiento en los objetos surrealistas desde la función instrumental hacia la función

¹ Es necesario aclarar que según Juan Eduardo Cirlot (*El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, p. 77), el dadá, a diferencia de los objetos constructivistas, aportó una nueva noción del objeto como algo que no era contrario al sujeto, sino una proyección del mismo en una relación de equivalencia que implicaba un carácter de surrealidad como poder oculto del objeto de raíz espiritual y psicológica. Si para los dadaístas el objeto encontrado (objet trouvé) equivalía al objeto construido, el objeto surrealista aportaba otra equivalencia más, la del objeto elegido, de forma que, según Duchamp, “la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación”, lo cual implicaba una relación innovadora entre el objeto y el sujeto de carácter simbólico, “extraplástico”. La segunda mitad del s. XX se caracterizó por la principal preocupación del artista por el mundo del objeto haciendo de la era de la técnica la era de la entronación del objeto. Mientras en los años sesenta existió un relajamiento del culto objetual, en los ochenta proliferaron nuevos significados para el objeto en sintonía con el surrealismo que había otorgado una autonomía al objeto

simbólica: a los hallazgos del modernismo (1809–1908) influenciados por la industria y la ciencia en el arte –síntesis de lo irracional y racional donde se originó la idea del “romanticismo de la máquina” y la concepción mágica del mundo más allá de la función–, se sumó la revolución cubista (1907/ 1908), futurista (1909), futurista ruso (1910), rayonista (1911), suprematista y no objetivista (1913) y, finalmente, constructivista, basada en la fabricación de objetos como un proceso mecánico y estructural, puramente estructurales o “construcciones” multidisciplinares válidos plásticamente al margen del arte oficial –arquitectura, escultura o pintura– según una libre experimentación en el espacio¹. La “rebelión de los objetos” fue consecuencia de una crisis profunda en el sujeto según la cual los mitos contemporáneos, como el del robot, ejemplificaron un posible predominio del mundo del objeto sobre el hombre y de ahí que en el siglo XX se hablara de “escultura–objeto” u “objeto construido” donde las formas geométricas y esquemáticas se aproximaban a la arquitectura y al objeto como máquina. Si el arte –ciencia de lo subjetivo– concernía al mundo, la ciencia –arte de lo objetivo– pertenecía al mundo, sustituyendo la subjetividad estética por una “objetividad nítida” donde el sujeto estaba determinado por el objeto en una civilización predominantemente científica. Si para los románticos, la escultura fue un paradigma a través del ideal griego de totalidad, el s. XIX se caracterizó por el cientifismo absoluto de todas las cosas considerando en vez de un objeto global un mundo de objetos –incluido el artístico– que desatendía el papel del espectador y el interés por el entorno, el paisaje, dando lugar a la visión parcial de la totalidad basada en la objetividad.

Dado que la ciencia de los instrumentos de medición y hechos observables no decía nada acerca del “objeto en sí”, de su “personalidad” o esencia al margen de los estados y cualidades de la “materia”, ni de su función o aspectos físicos sin alejarse del panorama científico, surgió un intento de visión del objeto más allá de su función o cualidad formal, la llamada ciencia recreativa, una huida

del objeto hacia una visión más autónoma del mismo que incluía aspectos como el dinamismo, la sentimentalidad o la belleza que auguraba el desarrollo de la nueva objetividad y de las vanguardias del s. XX que buscarían en los objetos los valores poéticos². La metamorfización del valor simbólico inherente a muchos mecanismos de nuestros días que se valen de los medios mecánicos para obtenerlo sería la clave en el trabajo del escultor barcelonés Pep Fajardo (Barcelona, 1961) basado en la creación de objetos alejados de su uso funcional efectivo y donde la antropomorfización de la máquina se une al antiutilitarismo poético. Manuel Vázquez Montalbán, en relación al trabajo de *“escultores descuidados de los restos de cualquier opulencia o ambición de totalidad de la materia”* y, especialmente, a la obra de Pep Fajardo, –a quien Arnau Puig se refería como un bricoleur que *“de los deshechos de una civilización hace el alfabeto de su escritura sentimental”*– escribía:

“Toda la escultura de Fajardo representa la lucha del poeta contra la ruina de la materia, desde un patético empeño de rescate y modificación. Independientemente de que utilice materiales reciclables, Fajardo va más allá y consigue que la recuperación no dé lugar a ninguna complicidad de uso que no sea una propuesta de contemplación y lectura. [...] Fajardo procede del Leonardo capaz de crear maquetas de máquinas de guerra con mazapán y de la ironía constructivista con la que Tatlin debió acoger la contrarrevolución ávida de neoclasicismo socialista. [...] las esculturas móviles o estáticas de Fajardo no sólo son unas aprehensiones

como precursora de las corrientes vanguardistas. El neo-dadá, pop-art y nuevo realismo reconsideraron la trascendencia del objeto surrealista, las cualidades mágicas, esotéricas y simbólicas y los estados psíquicos y mentales en el objeto pese a la aparente frialdad o indiferencia de los instrumentos. Según J. E. Cirlot, en base a la ley de desplazamiento que afectaba tanto al objeto como al sujeto se produjo la objetivación del sujeto, la aniquilación de lo subjetivo, de la libertad y expresión individual, y la subjetivación del objeto donde los objetos reflejaban el “sentimiento de sujeto”, de forma que cuando se perfeccionaba el objeto se evidenciaba la desespiritualización el hombre.

² Alfred Jarry (*Faus-troll*) preconizó la existencia de una nueva física, la “Patafísica”, que se apoya en la intuición e irracionalización del objeto. Por otro lado, Paul Éluard denominó “Física de la Poesía” a la ciencia de los objetos intuitivos por sus cualidades ocultas. La ciencia se abre a nuevas posibilidades en virtud de las cualidades del objeto más allá de sus particularidades físicas, mecáni-



Pep Fajardo, *“Sillamóvil del astrónomo”*. Hierro, 40 x 15 x 76 cm. 2005

cas o técnicas, y de las relaciones extraobjetivas entre el sujeto y el objeto mágico o sentimental.

³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Geometría y compasión*. Barcelona [s.l.]: Mondadori, 2003. (Biblioteca Vázquez Montalbán). p. 148. Citado también en: *Devocionario*: [exposición]. Galería Maeght, Barcelona, Marzo-Abril 2002. Barcelona: Galería Maeght, p. 3.

Pep Fajardo. "La nave". Hierro, textil y papel, 160 x 31 x 56 cm. 2004

o escrituras sentimentales, sino una oferta objetual alternativa en un mundo de objetos, tarea empeñada además no sólo en reciclar las sobras sino en convertirlas en otra cosa que inquiete la mirada, muy especialmente el tacto de los ojos, [...]"³.



Pep Fajardo. Exposición "Cielo". Galería Raquel Ponce, 2004. Madrid

Como poeta del alma, Pep Fajardo (Barcelona, 1961) produce ingenios mecánicos próximos a la física recreativa y a la cultura arqueológica y científica a modo de residuos industriales llenos de memoria cultural y cargados de un carácter existencialista hacia un proceso de desmaterialización que sustituye el peso y la gravedad de los materiales (hierro, plomo, zinc, madera, textil, papel o cuerda) por la ficción y el símbolo.

Ante la cuestión de si la renovación de la escultura ha supuesto un detrimento de la componente “humana”, en nuestra opinión, la escultura ahora es más humana que nunca no en la medida en que muestra su apariencia antropomófica o naturalista sino en base a su preocupación por la esencia de ser-del-hombre que vincula el arte a planteamientos existencialistas relativos al ser del hombre como constructor, espaciador y liberador de materia inerte. El artista sacraliza la materia inactiva haciendo una forma de lo informe, un valor simbólico del objeto más allá de su naturaleza física. Dado que apenas se ha estudiado la relación entre las artes plásticas y el sentido del tacto definido como esa telúrica sabiduría de la piel, Kosme de Barañano se pregunta si “¿no está en el tacto, en la propia arqueología de la piel, el regulador clave de nuestro contacto con la realidad, sea la cotidiana, sea la mental?”⁴. La realidad que percibimos no sólo es algo visual o también táctil y extrasensorial. “La percepción de la escultura no es solo visual; la cualidad táctil de la escultura impulsa a la reflexión tanto como la visual”, dice Isamu Noguchi. Así como navegar por internet es una cuestión táctil porque la web es invisible a los ojos, la función explícita de la escultura no es, como defiende Susanne Langer, la de “una semblanza de un espacio cinético” —de la que se deriva la importancia sensorial del tacto en la escultura—, sino más bien fruto de la necesidad de “hacer intervenir nuestra sensibilidad estereognósica al lado de la visual y al lado también de la normal sensibilidad táctil superficial”⁵. Si la estereofonía trata del sonido registrado simultáneamente desde dos o más puntos convenientemente distanciados para que, al reproducirlo, se consiga

⁴ DE BARAÑANO, Kosme. “Simonds: Territorios poéticos”. En: Charles Simonds. op. cit., p. 27.

⁵ DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. 1ª ed. en castellano. México [etc]: Fondo de Cultura Económica, 1963. (Breviarios; 170). p 104

una sensación de relieve espacial, lo estereognóstico se refiere al conocimiento del propio sentido espacial. Teniendo en cuenta que la escultura es un espacio que se percibe táctilmente, dicha sensibilidad estereognóstica se hallará, según G. Dorfles, desde el punto de vista fisiológico, en estructuras anatómicas diferentes a las habituales que nos permite hablar en términos de estructura y espacialidad humana. Así, más que de una “*semblanza de un espacio cinético*” la escultura, desde una visión ontológica, se refiere a la espacialidad humana, al ser humano como creador y productor de espacios y de objetos que materializan y son proyección de su naturaleza autónoma e independiente lo que justifica el relato de Borges (*El Inmortal*, 1989) acerca de unos hombres que, habiendo perdido la motivación por vivir, comenzaron a construir palacios en ruinas y escaleras inutilizables como las de los dibujos de Escher, como reflejo de su indiferencia hacia su condición existencial.



Charles Simonds. “Age”
 (“Edad”), 1983. Museo
 Salomón R. Guggenheim,
 Nueva York.

Desde la relación “ser-pensar”, Martin Heidegger intentó comprender el “ser” mundano –diferente del “yo puro” de Edmund Husserl– refiriéndose a la espacialidad

en su sentido relacional como creación de los seres humanos siendo la obra de arte un “*materializante poner-en-obra de lugares y con ellos un abrir entornos para una posible morada del hombre*”. Según M. Heidegger (*Arte y espacio*, 1969), la creación de lugares se deduce del “espaciar” o “dar espacio” para establecerse y morar; el espacio se determinaría en base a una estructura relacional vital, reflexiva y activa o creadora del hombre hacia el espacio según lo cual el cuerpo plástico se definiría como una materialización del espacio que no representa sino que se hace, y la escultura se describiría como la materialización de los lugares, la materialización de la verdad del ser en la obra en cuanto establecedora de lugares. La espacialidad humana como hecho fundamental en la vida del hombre, como el sentimiento del hombre hacia el cosmos y percepción del mundo, explica la concepción de espacio como consustancial al hombre en cuanto que hace referencia a la capacidad humana de comprender, conocer, modificar e intervenir el espacio físico de manera diferente según la cultura, resultando imposible una concepción unitaria del espacio incluso a nivel científico.

El arte no puede dejar de existir ya que el mundo de las formas es infinito y el hombre vive para construir transformándose a sí mismo y al medio. Según Edward Soja la sociedad siempre estaría especializándose entendiendo la espacialización no de espacio sino de un momento de la inserción territorial de los procesos sociales. Si el paisaje “permanece” y es cosa –permanente, pasado–, la espacialidad sería un “momento” –funcional, presente, actual, momento de las relaciones sociales geografizadas, momento de la incidencia de la sociedad sobre el espacio–, y el espacio algo “estructural” que funcionaría como un dato del propio proceso social. El espacio sería, entonces, igual al paisaje más la vida que existe en él, es decir, la sociedad acoplada al paisaje, vida y materialidad a la vez⁶. Si bien el artista objetualiza sus ideas, cuando ese objeto se banaliza en adorno, se desvaloriza la idea fruto de la relación entre la mente y la materia o forma que está fuera de la mente. El artista, más que crear, descubre a partir de la imaginación que trabaja

⁶ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. op. cit., p. 70.

⁷ El cuerpo es una constitución de extensión espacial mediante la que estamos, de alguna manera, introducidos en el espacio. El cuerpo ya no es sólo un instrumento con el que experimentamos el espacio sino que es un espacio experimentado, arquetipo según el cual se comprenden todos los demás espacios, una forma espacial inmersa en el espacio mayor envolvente de la arquitectura. Esto explica la proyección del ser en los espacios habitados y el recurso de la antropomorfización de la arquitectura como, por ejm., torres que parecen cuerpos humanos. Para Otto F. Bollnow, la determinación original de la vida humana no sería la de ser sino la de tener según lo cual la relación vital y existencial del hombre con el espacio estribaría en que el ser humano necesitaría espacio donde “habitar” que podría o no tener. Basándose en el “habitar” de Merleau-Ponty, O. Bollnow decía que el hombre “habita el ser”, por lo que “habitar el mundo” significaría para el hombre una vinculación confiada y comprensiva —de igual forma que el alma habita el cuerpo— a partir de lo cual, a diferencia de Heidegger, la determinación ontológica de la vida humana no sería la de ser espacio

con lo ya existente dando forma a aquellas energías que más allá de la apariencia son fruto de una reflexión mental.

En relación a la concepción de espacio habitado, envolvente, espacializante y existencial, para Maurice Merleau-Ponty el término “habitar” expresa la relación del hombre con el mundo y la vida. El hombre habita en el cuerpo, casa, cosas, mundo, espacio y tiempo, de forma que lo espiritual o anímico está introducido, amalgamado con el espacio experimentado por el hombre, a partir de lo cual se comprende la espacialidad⁷. Mientras que el espacio matemático es tridimensional, euclidiano, racional y ordenado según un sistema de ejes ortogonal y homogéneo, uniforme hasta el infinito y sin intersecciones de coordenadas espacio-temporales, el espacio poseído o tenido, habitado o vivencial es discontinuo, distinto según el ser y la vida en el que se realiza, y está ordenado según un sistema de ejes determinados y relacionados con el cuerpo donde las regiones o lugares que lo conforman son cualitativamente distintas y significativas para el hombre.

La naturaleza del hombre es indesligable del espacio vivencial no en sentido de vivencia de espacio o algo meramente psíquico desligado del sujeto puesto que pese a que el espacio constituye un sistema de referencias determinado ligado a un sujeto, es independiente de su posición ya que no se mueve nuestro espacio sino que nos movemos en el espacio. Al espacio objetivo donde se colocan los objetos y seres humanos (espacio tridimensional) y al espacio intencional o de relaciones (espacio de la percepción) se suma el espacio que se tiene cuantitativamente definido como aquel espacio vital, habitado, de convivencia o de movimiento que necesita el hombre y que está delimitado por la posesión del “espacio propio”. El hombre se encuentra en el espacio no como un objeto o como algo en relación con un espacio preexistente sino que la vida consiste originariamente en esta relación intrínseca de hombre-espacio. *“El espacio se convierte entonces en forma general de la actitud vital humana”*, dice O. Friedrich Bollnow, de manera que valoramos el

espacio con significados y experiencias. El espacio es algo que está presente, que se puede o no tener y que a veces falta, a partir de lo cual se puede hablar de la necesidad de espacio, carencia, superabundancia o derroche de espacio.

Desde la realidad del espacio, tal y como existe para el hombre, se deduce la espacialidad de la existencia humana; la existencia humana es en relación a un espacio y necesita el espacio para desplegarse en él siendo la espacialidad la definición esencial de la existencia humana de forma que *“la situación espiritual de la existencia humana sólo puede ser comprendida a partir de un esquema espacial”*⁸. La espacialidad procedería del desarrollo de la inteligencia entendiendo el espacio como la actividad de la inteligencia y la formación del concepto del objeto fusionada con el proceso de formación del espacio.



Graham Metson. *“Renacer”*, Colorado, 1969. Graham Metson, *“Renacer”*, Colorado, 1969. El artista excava huecos en la tierra para introducirse en ellos desnudo y en posición fetal para conmemorar el nacimiento con un sentido mítico, reavivando la vida psíquica del ser en relación al entorno como naturaleza ritualizada.

sino la de tener espacio: *“El hombre está o “es” en un espacio determinado pero ante todo “tiene” espacio”* (O. Bollnow, 1969, p. 250), siendo la relación original con el espacio la de la habitación y no tanto la de la intencionalidad (espacio de la percepción) u objetivación (relación sujeto–objeto). O. Bollnow distinguió tres formas de espacio propio: el del cuerpo –instrumento mediante el que estamos introducidos en el espacio dado y llevamos siempre con nosotros–, el de la casa –de carácter cerrado y fijo donde nos podemos alejar y volver a él permaneciendo seguro– y el del espacio envolvente que viene dado a través del cuerpo, es decir, el mundo que vivimos concretamente y nos cobija y rodea sin límites visibles aunque finito y hueco, a diferencia de las otras moradas, el “huevo, nido, casa, patrio, universo”, según la formulación de Víctor Hugo, que en la cosmología de Aristóteles figuran como los lugares encadenados entre sí cuya totalidad forma el “espacio” donde el mundo, al “crear” espacio, es el lugar universal.

En la tenencia de espacio está implícito el sentido de “propiedad”: si sólo las cosas, los objetos, pueden poseer–

⁸ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op. cit., p. 55.

se siendo el espacio libre inaprensible e incomprensible, que se puede “tener” y no “poseer” y que pierde valor con la muerte al final de la vida del individuo, cabría preguntarse por la cantidad de espacio que “necesita” el hombre. La propiedad privada sería el resultado de un intento de mercantilización del espacio privado fruto del afán materialista del individuo, a diferencia de los lugares públicos destinados al uso público común, aunque no libres, sin embargo, de especulación y marginalidad. El apego por el lugar provoca la división de la ciudad y la segregación territorial según las clases sociales, origen de los guetos étnicos y poblaciones marginales necesarios para que en el sistema plural de la urbe la pureza de la masa quede garantizada con el aislamiento de la minoría evitando el contacto visual y físico entre estamentos sociales. Frente a los ambientes superpoblados, la solución al problema del hacinamiento que hace peligrar la convivencia entre ciudadanos se aliviaría con los planes de remodelación urbanística en base a la ordenación estructural (ensanches...) del espacio físico, estableciendo la diferencia entre el espacio cerrado (“recinto” o arquitectura) y el espacio plástico (“volumen” o escultura) principalmente en la escala. Al conjunto de las artes (escultura, arquitectura, urbanismo y jardinería) se le pueden aplicar los mismos principios estructurales aunque con elementos definidores diferenciados según se trate bien de volumen –positivo o negativo, perforado, reticulado, abierto o transparente– en el caso de la escultura; de recinto –incompleto positivo o negativo, cubierto, abierto, descubierto, de cerramiento o penetración transparente o mural– en el caso de la arquitectura; de ámbito urbano –positivo o negativo, abierto, cerrado en el caso del urbanismo–, o paisajístico –positivo o macizo, negativo, abierto y cerrado en el caso de la jardinería–. El espacio para vivir requería una dimensión adecuada lo suficientemente grande como para asegurar el desarrollo de las funciones humanas y el grado de habitabilidad derivado, más que de factores objetivos, de factores afectivos como una garantía de seguridad y de protección del cuerpo y mente del individuo.

El espacio debe considerarse como un conjunto donde participan los objetos –geográficos o naturales, y artificiales–, y los hombres que dinamizan el espacio con su vida y las relaciones sociales de tipo económico, cultural, político, etc. *“La vida es sinónimo de relaciones sociales, y éstas no son posibles sin la materialidad, la cual fija relaciones sociales del pasado. En consecuencia, la materialidad construida será fuente de relaciones sociales, que también se producen por mediación de los objetos”*⁹. Las teorías de Robert Barry acerca del objeto y el espacio, según las cuales *“el objeto determina la naturaleza del espacio en el que se encuentra [...]”*, se aproximan a las hipótesis de Giulio Carlo Argan para quien el arte, que se genera como diferenciación entre las distintas tipologías espaciales, está conectado con la ciudad, de forma que lo que realmente produce las diferencias espaciales, urbanas es la misma obra de arte, el “arte-facto” producido por el hombre. La obra de arte resulta determinante del espacio urbano como una actividad típicamente urbana, inherente y constitutiva de la ciudad siendo la producción de espacio, en palabras de G. Argan, fruto de *“la necesidad, para quien vive y actúa en el espacio, de representarse de forma auténtica o distorsionada la situación espacial en la que actúa”*.

El afán de conocimiento universal que empezó en los años treinta cuando la ciencia y la tecnología permitieron la investigación a nivel mundial hizo del lugar recóndito un subespacio de lo global en una relación diversificada concretada en objetos cada vez más expandidos. *“La globalización de la sociedad y de la economía genera la mundialización del espacio geográfico, y le otorga un nuevo significado”*¹⁰, no existiendo ningún punto del mundo que se considere aislado o desconocido por el resto del planeta. Frente a una sociedad en crisis la creación artística emerge como una solución a la angustia existencial desarrollando las capacidades creativas del individuo. En el mundo griego, la cultura ateniense concebía la ciudad como una obra de arte –siguiendo el ideal de la “poiesis” que deriva de la raíz griega “poiein”, “hacer” como acto creativo–, y el cuerpo desnudo como la mayor obra de arte de la ciudad civilizada y

⁹ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. op. cit., p. 69. Gillo Dorfles decía: *“Tengo por cierto que en la escultura actual, como en la de siempre, el elemento que con mayor insistencia entra en juego es la modulación espacial; la modulación tangible y táctil, (...): la que crea la estructura, la forma, el cuerpo, capaz de abarcar y de ser abarcado por el espacio y cuya naturaleza está íntimamente ligada al material empleado”* (Gillo Dorfles, 1963, p. 105).

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

símbolo de fortaleza de la dignidad humana, de ahí el culto griego al cuerpo masculino en los gimnasios y la educación de la voz hablada. Los objetos artísticos se presentaban como señas de la identidad ciudadana y cultural de manera que las diferencias culturales establecían relaciones sujeto/objeto específicas influyentes en la configuración espacial de la ciudad. El artista instalacionista ruso Ilya Kabakov advirtió que en Occidente las relaciones entre el objeto y el entorno se basaban en la primacía y uso exclusivo del objeto convirtiendo el lugar en inexpresivo, al contrario que en países como Rusia donde los objetos no tenían la misma importancia para la gente y se fundían con el espacio de forma homogénea. En base a esta relación entre el sujeto y el objeto determinada por valores culturales, los espacios habitados difieren entre sí unos de otros. Los espacios y las ciudades hablan de los habitantes y de su particular concepción material, significan y reflejan los vínculos establecidos entre el sujeto y sus arte-hechos, de forma que a través del lugar se reconoce el habitante siendo el espacio como el sujeto, único. Hoy en día, como consecuencia de la globalización, asistimos a un aumento de préstamos interculturales entre Oriente y Occidente de forma que si antes el único cerramiento de la casa japonesa era el shoji –un tabique móvil forrado de un papel blanco espeso traslúcido–, en la actualidad, éste es sustituido o precedido por puertas acristaladas occidental alejándose de la estética tradicional donde lo esencial es captar el enigma de la sombra e incitar a la ensoñación, como ocurre con aquellos objetos orientales decorados con laca y oro molido que no están hechos para ser vistos de una sola vez en un lugar iluminado sino para ser adivinados en algún lugar oscuro o con luz difusa donde el detalle se revela progresivamente¹¹.

¹¹ El modo en que el papel de arroz transmite la luz con un brillo difuso; la forma en la que la arcilla se agrieta al secarse; la textura del metal cuando se oxida y deslustra; el arroz presentado en una caja negra y brillante colocada en un rincón oscuro que satisface nuestro sentido estético y estimula el apetito según la estética de los alimentos: “*La comida japonesa no se come sino que se mira; (...) ¡pero además se piensa!*”. (Junichiro Tanizaki, 1994, p. 27); todos estos ejemplos representan las fuerzas físicas y estructuras internas de orden cósmico percibidas en el mundo de lo cotidiano.

La capacidad innata del hombre para producir desde la más mínima intención de expresión, como ya hicieran los primitivos con los materiales más precarios, tiene su fundamento en la satisfacción que desencadena el mecanismo creativo. Cuando el hombre crea busca evadirse a una esfera de plácida intimidad y agradable reconocimiento que le

permite producir más y mejor, como ya han advertido muchas empresas que han visto en la calidad de las condiciones espaciales y psíquicas del trabajador un factor determinante del desarrollo productivo: un empleado satisfecho con el lugar de trabajo es más competente en su tarea. La dignidad laboral nace del ejercicio de la creatividad individual frenando las reivindicaciones sindicales, disconformidad y descontento que imposibiliten el desarrollo de propuestas de cambio: *“el que puede expresarse reivindica menos”*, dice una máxima Internacional Situacionista. En la medida en que uno es capaz de hacerse escuchar y compartir sus teorías y puntos de vista, en la medida en que es tolerado, tolera, siendo más flexible hacia otras formas de pensamiento.

Karl Marx consideraba que la actividad creativa comprometida con la transformación del entorno material era una de las principales características que distinguía a los hombres de los animales. *“Sólo con pensar el hombre se convierte en artista”*, decía Joseph Beuys. El ser humano en condiciones no alienantes desarrolla mejor sus capacidades innatas destinadas a transformar la calidad del entorno siendo la actividad artística responsable de la mejora del estado físico y psíquico humano. Ya desde la Antigüedad se comprendió que el arte reforzaba el sentido trascendente y místico de la vida: los griegos comprendieron que *“la vida, gracias al arte adquiere no tan sólo la espiritualidad, la hondura de pensamiento y el sentimiento, la turbación o la paz del alma, sino que puede adaptarse a las líneas y a los colores del arte y reproducir tanto la majestad de Fidias como la gracia de Praxíteles”*¹². Los clásicos detectaron en la vida concebida artísticamente un carácter mágico capaz de otorgar al hombre las mismas cualidades estéticas que existían en sus creaciones plásticas. Esta férrea concepción se demostraba en el hecho de que los griegos colocaran en la habitación de sus esposas la estatua de Hermes o Apolo para su contemplación con el fin de que sus hijos emularan la belleza de las obras de arte. En la Antigüedad clásica neoplatónica y en la Edad Media la belleza natural formal era de orden espiritual, el alma se reflejaba en

¹² Cfr. *El retrato de Dorian Gray* y *La decadencia de la mentira*, 1889. En: WILDE, Oscar. *Sobre el arte y el artista*. Prólogo, selección y traducción de M^a Ángeles Cabré. 1^a ed. Barcelona [s.l.]: DVD ediciones, 2000, (Los cinco elementos; 9), p. 73.

el cuerpo que ella daba forma a diferencia de la belleza romántica sublime, imaginada, extraña y amorfa no sometida a reglas y fruto de los juegos de la inspiración. La arquitectura de los tiempos antiguos estuvo casi siempre ligada a la plástica siendo imposible delimitar las fronteras entre las dos artes, fruto de esa necesidad del hombre gótico, románico y barroco de superponer a sus construcciones, a los espacios sagrados y a la vivienda la imagen plásticamente metamorfoseada del hombre y de las creaciones naturales para hacer más orgánico y vital el espacio.

*“Nadie elige su vivienda, su vestido o sus compañeros sin atender al efecto que puedan tener en sus sentidos estéticos”, dice Arthur Danto. Los objetos materializan el gusto o la inclinación estética de quien los crea o los posee y son la prueba objetiva de la necesidad del valor estético en la vida del hombre, con respecto a lo cual Arthur Danto escribe: “Que la teoría estética haya recibido tan escasa atención por parte del mundo no es debido a que el objeto de que trata carezca de importancia, sino más bien a la falta de un motivo adecuado para especular sobre él y al escaso éxito de los ocasionales esfuerzos realizados en este campo”*¹³. La necesidad de ese “motivo adecuado” parece surgir en una época en la que el arte, más afín que nunca a la vida, reflexiona sobre la condición existencial del hombre acallada por el materialismo, siendo la finalidad del arte crear un estado de ánimo necesario para vivir mejor. Próximo a la creencia de los griegos, quienes pensaban que la belleza del arte podía ser encarnada en su pueblo a través de la contemplación y convivencia con las estatuas clásicas, y en defensa de un arte próximo a la vida, Oscar Wilde escribía: *“Una arquitectura majestuosa y al tiempo simple para vuestras ciudades, una indumentaria sencilla y de colores alegres para vuestros hombres y mujeres: ésas son las condiciones de un verdadero movimiento artístico. Porque al artista no le interesa hacer una teoría de la vida, sino la vida misma con el placer y la belleza que debe surgir a diario para el ojo y el oído de un hermoso mundo exterior”*¹⁴.

¹³ SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza*. op. cit., p. 27.

¹⁴ Cfr. *El arte y el artesano*, 1882. En: WILDE, Oscar. *Sobre el arte y el artista*. op. cit., p. 71.

El vivir se identificaba con el ser creativo de las ma-

sas, con la obra de arte total y colectiva, síntesis de la misma sociedad y sentir comunitario, que supuso una revolución en el ámbito urbano más consciente del valor creativo y participativo del público. El espectador, ajeno a la obra de arte en el pasado, se levantaba de su largo letargo como ser pensante y participativo convirtiendo el marmóreo espacio artístico de la antigüedad en algo vivencial. Con la finalidad de crear un clima participativo para el espectador, la escultura pública ya no se centraría exclusivamente en el ennoblecimiento del espacio formal sino que expandiría la categoría estética a la realidad cotidiana vivida en las calles. En el happening los objetos posibilitarían la representación activa en clave de escenificación y la transformación de la realidad desde la investigación del propio comportamiento humano. En el seno de la multidisciplinariedad, el happening se definiría como un “medio mezclado” de configuración espacial “ambiental”, objetual, sonora, fílmica, teatral, etc. que, a diferencia del teatro, no escenificaba la acción sino el material a través del movimiento y la acción humana.

Desde la realidad de las formas con la instalación se propició el discurso ontológico y existencialista no como una forma de nuestra sensibilidad para representar las cosas o a nosotros mismos sino para dar razón de ellas contribuyendo con una mayor calidad de la condición de la capacidad expresiva y comunicativa del ser humano que se cuestionaba a sí mismo. El arte era capaz de recrear mundos imaginados y sacralizar lo banal favoreciendo la transformación y mejora estética del entorno humano y la relación entre los hombres. *“Tan pronto como un lugar queda reservado para una serie de actividades consideradas distintas a las actividades profanas normales de la vida cotidiana, ese espacio especial, y las actividades que se llevan a cabo en el mismo, adquieren un carácter sagrado [...]”*¹⁵. Atendiendo al carácter casi milagroso del objeto artístico traemos a colación a Joseph Beuys cuya actividad artística comenzó como consecuencia de una experiencia “mística” entre la vida y la muerte. El fieltro, material frecuente en muchas de sus obras, responde a su experiencia vivida durante la

¹⁵ LIPPARD, Lucy. *Seis años...* op. cit., p. 77.

¹⁶ GUASCH, Anna María. *El arte último del s. XX...* op. cit., p. 160.

¹⁷ *Pepe Espaliú*: [exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid [s.l]: Documenta, artes y ciencias visuales, 2003, p. 66 [Pepe Espaliú conservaba una pieza de Louise Bourgeois titulada “Sans titre” (1947) que representaba una placa rígida sostenida por un hilo de la que suspendía una especie de madeja de hilo, que posiblemente influyó en las esculturas de bronce y tela del artista sevillano. Para L. Bourgeois, como para P. Espaliú, la escultura era el cuerpo. Los fragmentos y desplazamientos, la desmaterialización de procesos emocionales y mentales, la metamorfosis, la dualidad entre lo femenino y lo masculino, entre lo orgánico y lo geométrico serían los conceptos sobre los que trabajarían ambos artistas, al igual que Juan Muñoz, quien también utilizó representaciones corporales en espacios para hablar de espacios “mentales”.]

Segunda Guerra Mundial, en 1943, en una misión en Crimea en la que fue abatido por la defensa antiaérea rusa resultando herido de muerte, siendo decisivos en su supervivencia la grasa animal y el fieltro con los que un grupo de tártaros nómadas ungieron y envolvieron su cuerpo.

Su obra “Plight” (“Situación Inquietante”), una “escultura penetrable” que cobraba sentido en virtud de aquella experiencia pasada, consistió en la insonorización de las paredes de una galería londinense tapizada por dos niveles de columnas de fieltro que proporcionaba una atmósfera mística de aislamiento comunicativo y silencio inquietante, sensaciones similares a las experimentadas por el artista cuando estuvo a punto de morir. “Plight” recreaba un sentimiento parecido al que J. Beuys experimentara envuelto en el fieltro que le salvó la vida, invitando al público a vivir una experiencia similar de angustioso letargo y absoluta, abrumadora y claustrofóbica incomunicación producida por la ausencia de referencias sonoras. La obra de Beuys era una reflexión de la cualidad simbólica y terapéutica de los materiales al margen de su apariencia estética más o menos bella, cargada siempre de connotaciones autobiográficas, históricas y sociales que supusieron un *“cambio de actitud hacia las formas, materiales, sentido espacial y función de la escultura [...] de forma que un objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico”*¹⁶.

La importancia de la estética en la vida llevó al artista Pepe Espaliú a indagar sobre la función terapéutica del arte según la relación indisociable entre el arte y lo social. Louise Bourgeois (París, 1911), a quien Pepe Espaliú admiraba, decía: *“El arte es garantía de salud mental”*¹⁷. P. Espaliú, influenciado por las teorías de J. Beuys acerca de las esculturas sociales y sus actividades político artísticas en Alemania, desarrolló la acción titulada “Carrying” con gran repercusión social, política y mediática, en las ciudades de San Sebastián —en el recorrido que unía la sede del

festival de cine y el ayuntamiento— y en Madrid, desde el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía hasta el edificio de las Cortes. El artista denunciaba con su propio cuerpo, en un estado avanzado de la enfermedad del ViH y ayudado por amigos que por parejas le transportaban en brazos sin que sus pies tocaran en ningún momento del recorrido el suelo, la exclusión social que personas como él padecían, en un intento de activación de la conciencia social y reflexión sobre el drama de la enfermedad más hasta acuciante del s. XX. Si bien la inclusión del cuerpo del artista y del espectador incorporaría en el arte cuestiones claves como la presencia, lo cual sería decisivo para el performance, en relación al desarrollo de un nuevo género de arte público —alentado por el pensamiento feminista de Lucy Lippard— Suzanne Lacy consideraría que la experiencia individual tenía profundas implicaciones sociales. Según Suzanne Lacy, la experiencia privada habría perdido su autenticidad en el ámbito público siendo quizás el arte quien podría recobrarla haciendo del artista el medio de expresión de todo un grupo social. El ámbito público era el lugar idóneo para que una identidad privada se abriera al contexto. *“Lo público es el lugar de la mancha y del contagio”*, hacer partícipes a otros de experiencias propias, dice Richard Serra, *“lo que me interesa es la oportunidad que se nos ofrece a todos de convertirnos en algo diferente de lo que so-*



Pepe Espaliu. “Carrying”.
San Sebastián (fig. izq.) y
Madrid (fig. drcha.), 1992

¹⁸ RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. “Arte Público: El enemigo público”, En: *Arte Público*. op. cit., p. 29.

¹⁹ Según Nina Felshin, el arte activista es el híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria, cuyo objetivo es incitar o efectuar un determinado cambio social. El uso de la calle, de los medios de comunicación y la cultura de masas es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público. Su origen tiene lugar a mediados de los años setenta fruto de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizantes originadas en el arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta. En los años ochenta este híbrido tuvo una fuerte expansión hacia la crítica de las representaciones dominantes en los medios de comunicación, intentando traspasar la barrera que separaba el arte del mundo cotidiano e impregnando la obra artística con lo que acontecía alrededor otorgándole un nuevo significado y sentido. El artista Charles Simonds, estudiante activista y re-

mos, construyendo espacios que aportan algo a la experiencia de nuestra identidad”¹⁸. El ideal de la vanguardia constructivista clásica que entendía la transformación del mundo real a través del mundo de las formas parecía resurgir una vez más al amparo de los logros alcanzados con la revolución.

La influencia del espacio público en la conciencia pública motivó el desarrollo de grupos activistas¹⁹ que intentaron cambiar los hábitos cotidianos del ciudadano dando un nuevo sentido al término “site-specific”. El espacio público se concibió como un lugar social y privado que otorgaba a los placeres privados una responsabilidad social, y viceversa, a los placeres públicos un compromiso privado. La ciudad nacía en un lugar concreto pero la calle era lo que lo mantenía vivo. La distinción entre “espacio” y “lugar”, fundamental en el diseño de la ciudad, estribaba en el apego emocional por el sitio donde se vivía –impulsado por la religión a través de los lugares de culto–, así como en la concepción cualitativa del espacio o “locus” desatendida en el espacio euclidiano, lo cual implicaba también una experiencia en el tiempo y el espacio que explicaba el fenómeno de la espacialización de las emociones en las estancias habitadas. Si el espacio medieval fue el espacio de la “localización”, de la jerarquía de los lugares urbanos, rurales, sagrados, profanos, celestes o terrestres, cuando Galileo descubrió que la Tierra giraba alrededor del Sol, el espacio se abrió al infinito siendo la “localización” sustituida por la “extensión” en el s. XVII. La época actual podría ser la época del espacio, de la simultaneidad, de la proximidad y la lejanía y de la dispersión, donde el “emplazamiento” suplantaría a la extensión. Sin embargo, aunque el espacio con Galileo empezó a ser desacralizado teóricamente, en la actualidad aún no lo está totalmente ya que siguen existiendo oposiciones intocables: espacio privado/público, familiar/ social, cultural/ útil, de ocio/ trabajo.

Con la transformación geográfica contemporánea que aconteció en occidente en la última mitad del s. XIX durante la llamada “revolución urbana” y compren-

dió desde la segunda mitad del s. XIX hasta la segunda mitad del s. XX, en el espacio urbano las variables espacio-tiempo sufrieron cambios decisivos motivados por la economía que potenciaron el uso funcional del espacio y el uso rentable del tiempo. Por otro lado, mientras que la religión benefició el apego del cuerpo religioso hacia el lugar, la economía hizo el cuerpo burgués agresivo con el espacio en base a factores de beneficio económico que oponían el lugar al espacio y anulaban el apego por el sitio. Si el espacio eclesiástico había potenciado la vivencia espacial como contribución a la experiencia metafísica religiosa en el hombre, *“el emergente capitalismo del s. XVIII trató la parcela individual y el bloque, la calle y la avenida como unidades abstractas para comprar y vender, independientemente de los usos históricos, las condiciones topográficas o las necesidades sociales”*, decía Lewis Mumford²⁰.

Colectivos artísticos como “Stalker” se dedicarían a la investigación y realización de acciones dentro del territorio urbano centrándose en el análisis cartográfico del terreno y la experiencia del recorrido como mecanismo de construcción del espacio y de la transterritorialidad. Sus intervenciones se focalizarían principalmente en zonas marginadas, espacios vacíos y desatendidos o en proceso de transformación en base a la idea de practicabilidad, de representación a través de la percepción sensorial y de intervención²¹, como el proyecto titulado “Las Sendas del Mar” (Espai d’Art Contemporani, Castelló, 2002) desarrollado en el espacio olvidado de la entrada del museo consistente en la instalación de unas botas de agua en la puerta de acceso al edificio a disposición del espectador para andar con ellas por el recinto mientras una minicámara colocada en la parte delantera de las botas ofrecía una señal visual del recorrido experimentado por el cuerpo del individuo. La intervención convertía el espacio expositivo en parte integrante del desarrollo de un acontecimiento destinado más que a una experiencia estética contemplativa a prácticas orientadas a la estimulación de acontecimientos dinamizadores del contexto y de la participación activa del

ceptivo al movimiento de contestación universitaria que surgió a mediados de los sesenta en las universidades de EEUU paralelo al mundo universitario europeo, desempeñó una función política como miembro de la Junta de la Lower East Side Coalition for Human Housing y estuvo muy unido a Gordon Matta-Clark a quien conoció en 1969 mientras reformaban los desvanes en el mismo edificio donde eran vecinos, el 131 Chrystie Street en Lower East Side de Manhattan, Nueva York. El trabajo en la ciudad les había llevado a ambos a trabajar en el exterior lejos de las galerías creando obras in situ no para ser vendidas o poseídas.

²⁰ Cfr. City in history. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961, p. 421. En: SENNETT, Richard. *Carne y piedra...*, p. 383 [Se entiende por locus *“aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar. La elección del lugar para una construcción concreta como para una ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la situación, el sitio, estaba gobernado por el genius loci, por la*

divinidad local, una divinidad precisamente de tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar” (Aldo Rossi, 1982, p. 185). A pesar del caos de ciudades medievales como El Cairo o París, ambas se diferenciaron por el valor que la religión otorgaba a las arquitecturas de la ciudad, de forma que mientras que el Corán decretaba la forma en la que cada edificio se construía en relación a los demás —no pudiéndose bloquear, p. ej. la puerta del vecino—, en París no se obedecía ningún mandato de dios y el propietario disponía los elementos arquitectónicos de sus casas a su gusto bloqueando accesos a otros edificios indiscriminadamente, con lo que las calles parisinas se conformaban con el espacio sobrante que quedaba tras la construcción de las viviendas.]

²¹ Arquitecturas para el acontecimiento. op. cit., p. 181 [El colectivo STALKER, activo desde 1995 e instalado en Roma se autodefine como Laboratorio de Arte Urbano que investiga y actúa en la ciudad, especialmente zonas marginadas, proponiendo un trabajo basado en el concepto de “transurbancia”.]

espectador en el reencuentro con lo real. La señalización concreta de espacios susceptibles de reflexión lúdico artística ampliaban la utilidad estética hacia una vía de regeneración social como una forma posible de sociedad libre basada en la movilidad de imágenes propiciadas por la acción del sujeto como reflexión sobre la importancia del desplazamiento, como ya demostrara el trabajo titulado “100 Boots” (1971) de Eleanor Antin que consistió en el viaje fuera de la galería de postales cinematográficas de un par de botas de goma que a través del correo del servicio postal de los EE.UU exploraban el mundo real.



Stalker. “Las Sendas del mar”, E.A.C.C., 2002

4.1.1. La crisis del espacio urbano como crisis del arte

Durante el siglo XX hemos sido testigos de una falta de preocupación de los organismos municipales y estatales hacia la imagen de la ciudad, así como una cierta heterogeneidad y ausencia de criterio estético en el diseño de los paisajes urbanos. A lo largo del pasado siglo de la era industrial y tecnológica, el objetivo principal de los organismos competentes en materia urbanística consistió en el éxito funcional de las ciudades. El medio urbano se convirtió en un factor esencial de desarrollo económico para potenciar la ciencia, la cultura, la creatividad y el progreso. Desde finales de los años setenta, una nueva concepción urbanística consciente de la necesidad de cambio y de renovación de las teorías modernas abanderó la recuperación del entorno cultural y natural. La ciudad comenzaba a definirse no como una amalgama de usos y funciones, sino como un conjunto de problemas sociales, culturales y antropológicos. Este cambio afectaría a la calidad de la ciudad como ente dinámico y vital más allá del énfasis de expansión territorial que había dominado el pensamiento moderno, pasando a ser el motivo de interés de los urbanistas de la posmodernidad la cualidad transformadora de las intervenciones artísticas urbanas por su capacidad de significación.

La escultura comenzó, entonces, a participar de ese esfuerzo del espacio público por significar y dotar de identidad el lugar. Frente a los supuestos del Movimiento Moderno, que contribuyeron a la disolución de los símbolos urbanos del pasado y el planteamiento de otros nuevos, se reconsideraron los espacios que la modernidad había hecho artificiales. Si la arquitectura moderna generó espacios públicos que por su impersonalidad y exceso de racionalidad rechazaron los monumentos o cualquier otro vestigio de identidad ciudadana, en el seno de estas preocupaciones, en las últimas décadas del pasado siglo XX se detectó un nuevo protagonismo de la carga significativa de la escultura pública cuya presencia contribuía a la redefinición de los lugares. La función simbólica del arte daba sentido a los lugares en los que la obra se ubicaba aportando una nueva percepción a estos espacios no solo para ser transitados sino para morar.

Desde el descrédito de la estatuaria pública a finales del s. XIX hasta los primeros intentos de recuperación del espacio público de la escultura a finales de los años setenta del s. XX la escultura vivió una crisis ontológica. Cuando la arquitectura moderna renunció al lenguaje alegórico y a la estatuaria anacrónica, el monumento urbano entró en descrédito desapareciendo como género durante los tres primeros cuartos del s. XX —a pesar de que se habían seguido ubicando esculturas en espacios públicos fruto de la inercia de los modelos del pasado— perdiéndose el “oficio monumental”, el dominio de la escala, la adecuación de los nuevos materiales industriales, los valores de ambientación, capacidad alegórica y significativa a la obra y, en definitiva, la conciencia del espacio.

En la actualidad, el auge del espacio público y el cuidado de la imagen cultural ha motivado un interés por el embellecimiento urbano y bienestar del ciudadano fruto, desafortunadamente, de una buena imagen política mediante el ensalzamiento de ideologías que recurren a formas escultóricas abstractas en espacios públicos con el fin de no transmitir ningún tipo de mensaje salvo la magni-

ficiencia formal decorativa –aunque este tipo de escultura incomprensible por el hermetismo de su significado provoque cierta intranquilidad en los ciudadanos–, reservando el espacio de la publicidad y la televisión para fines demagógicos. En palabras de Antonio Fernández Alba, “*los programas de desarrollo, las políticas territoriales, los planes de ordenación y edificación regional, todas estas acciones acumulan junto al fracaso de sus formas la impotencia de unas técnicas tendenciosamente aplicadas y que vaciadas de su verdadero sentido creador, operan como “mitos neutrales”, como verdaderos artefactos técnicos que deforman la realidad del espacio*”¹. La inexistencia de un verdadero sentido creador, como apuntaba Fernández Alba, la falta de definición del papel del artista urbano y la escasa participación ciudadana responden a un plan urbanístico y estético incoherente, heterogéneo y local. Las partidas presupuestarias destinadas a la dignificación del espacio urbano que han sido por lo general mínimas, el vacío de responsabilidades en esta materia y la ausencia de un plan de evaluación sobre la calidad de las intervenciones realizadas nacen de la negligencia de los organismos competentes que no cuentan con un proyecto urbanístico estructural. El proceso de valoración y adecuación de la obra de arte producida por la dilución de responsabilidades aceleran la necesidad de rellenar esa carencia con la figura profesional especialista urbano, capaz de dominar la multitud de factores que intervienen en la creación y desarrollo de la obra en el espacio público. Las instituciones requieren de profesionales expertos que evalúen las propuestas de intervención artística con rigor y seleccionen a los artistas en función de las cualidades estéticas de las obras, y no en base al amiguismo o a fines decorativos como el que promueve la ubicación indiscriminada de esculturas públicas donadas sin un planteamiento coherente².

La cuestión es si se han conseguido los objetivos propuestos: fomentar una idea de espacio público estético frente a la proliferación de objetos meramente funcionales o publicitarios o, si por el contrario, la colocación de un monumento no ha sido más que una operación de

¹ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. En: *Desde la ciudad: actas [del IV Curso] Arte y Naturaleza*, Huesca, 1998. Huesca: Diputación Provincial, DL 2000. p.140

² SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicación y recepción pública*. Madrid: Electa, DL 1999. p. 17 [Desde los años sesenta hay que destacar la preocupación por la promoción del arte público en la mayor parte de los países occidentales. En Estados Unidos tuvo lugar la aparición de una nueva escultura para espacios públicos que difería de la escultura o monumento tradicional. Los presupuestos destinados a este fin nacieron de la creación de unos programas federales que velaban por la renovación urbana y arquitectónica como medio para la mejora económica y cultural de la zona. Siguiendo el estilo europeo, los arquitectos que formaban el llamado Estilo Internacional contribuyeron desde empresas privadas y estatales al desarrollo del nuevo arte público a través de encargos a artistas europeos (Picasso, Moore o Calder) que constituyeron el germen del futuro sistema

de patronazgo del arte público mediante programas de financiación estatales que contaron con artistas afamados y aquellos de menor renombre. En los años ochenta, en casi toda Europa y América se acrecentaron las inversiones fruto de los cambios de orientación de la política estatal hacia las artes y la creación de nuevas instituciones o Centros de Arte Contemporáneo. Mientras que en América el papel de la empresa privada sobresalió con respecto al estado en materia de financiación para espacios públicos, en Europa hubo una mayor presencia de las administraciones públicas que con los cambios en materia legal competían para obtener una mejor imagen urbana. En Europa, en el caso de Francia, desde el Ministerio de Cultura se mantuvo una política de encargos que dependía de las decisiones de los Comités Culturales (CAP), ente mediador entre administración, artista y público creando en 1983 los llamados “Fondos” promovidos por el Centro Nacional de Artes Plásticas, cuya gestión derivaba de los Fondos Regionales de Actuación Cultural (FRAC), encargados de velar por la promoción de las artes. El auge de la escultura contemporánea para espacios públicos

embellecimiento del entorno sin más y, finalmente, si las intervenciones realizadas hasta ahora han contribuido a potenciar la pertenencia del lugar desde la múltiple variedad de propuestas, o más bien, su práctica ha respondido a una actuación heterogénea y fallida dada la ambigüedad y amplitud de las posibilidades en materia de arte público. Esta problemática nos sitúa en la difícil tesitura de que las intervenciones artísticas en el espacio público se desenvuelvan por sus múltiples implicaciones estéticas, políticas, sociológicas... mereciendo una atención especial por parte de los historiadores del arte. Y es que la obra de arte no es autónoma, sino que depende e influye sobre el entorno en el que se ubica. Además, a diferencia de otras disciplinas, el arte requiere de la apreciación de un observador anónimo y plural, a quien el artista, en muchas ocasiones no puede satisfacer, bien por desconocimiento propio de ese público destinatario, bien por falta de complicidad con el mismo. El artista cuya obra tan sólo conecta con una minoría se ve afectado por un sentimiento de incompreensión siendo la incomunicabilidad artística un problema acuciante de la contemporaneidad que obliga al arte público a ser más consciente de la complejidad del lugar, de la interactividad de la obra con el espectador, a diferencia del arte para el museo donde el observador acude prevenido.

Bajo estos presupuestos son múltiples los teóricos que han ahondado sobre la desmaterialización del objeto artístico, su adaptación en el espacio y la aspiración de llegar a ser paisaje dejando atrás la noción tradicional de la escultura y la exclusividad de la galería. Este esfuerzo de los artistas por desvincularse de lo establecido nos habla de progreso motivado por la renovación como estímulo y desarrollo del llamado “arte público”, reconocido ya como un nuevo género artístico forjado a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. La existencia de las múltiples manifestaciones e investigaciones sobre esta nueva línea de producción artística relativamente reciente plantea cuestiones de gran controversia que atañen, entre otros, a la manipulación y uso del poder relacionados con lo público y lo social –selección

de los artistas, patrocinadores, distribución financiera, ubicación urbana, participación ciudadana, etc.—, que sumado a la complejidad de los procesos artísticos convierten el llamado “arte público” en una especialidad artística que comienza a reivindicar su autonomía y reconocimiento.

El término de espacio público introduce el concepto de “público”, cuyo significado procede del latín “publica publicum”. Lo “público” hace referencia a lo perteneciente al estado y al pueblo en una ambigüedad etimológica que desencadena los problemas terminológicos causantes de la dificultad de definir el concepto de “arte público”. En la génesis del término “público” cohabitan dos entes fundamentales cuya mención es imprescindible en la definición de lo que entendemos por espacio público: el estado y el pueblo. Las interrelaciones entre estas dos esferas públicas describen el carácter de comunicabilidad y diálogo necesario en la definición del concepto de esta categoría artística de forma que, a lo largo de la historia, cuando los intereses del estado han sido consonantes con los del pueblo, el arte ha ampliado sus fronteras más allá de su carácter meramente institucional, siendo la obra artística mediación entre ambos ámbitos y motor de cambio y reflejo de la concepción del espacio y del contexto social.

Para Aldo Rossi, la arquitectura, concebida como forma específica de actividad artística y expresión de la realidad humana y social, es la clave de la interpretación de la ciudad como estructura espacial. El urbanismo, el estudio de la ciudad como arquitectura, no en el sentido de imagen visible de la ciudad o conjunto de edificios sino como “construcción”, es la creación humana que relaciona hombre y arquitectura, el elemento constitutivo de la existencia de la humanidad y del pueblo: la humanización de la arquitectura y arquitecturización del hombre donde la obra no emana de una existencia autónoma sino de la interrelación entre obra y hombre y de sus continuas reinterpretaciones a lo largo de la historia, siendo el monumento, como elemento fundamental de la historia de la ciudad y

tuvo su origen en España hacia la década de los ochenta. España ya había contado con tímidas propuestas en décadas anteriores siguiendo modelos extranjeros, pero no es hasta esta fecha, coincidiendo con la descentralización del ente administrativo y la delegación de las competencias a las autonomías, cuando se produjo el resurgimiento del nuevo arte español. La década de los noventa supuso para nuestro país una época favorable para el desarrollo de propuestas de arte público y de nuevos planes estratégicos encaminados a lograr una nueva imagen para las ciudades. Y si nos remitimos a un pasado reciente en el panorama mundial, entre las modalidades de acción pública para la promoción y difusión del arte contemporáneo había que resaltar aquellas que, desde décadas anteriores a los años sesenta, se orientaron hacia la protección social y la defensa del empleo de los artistas contra el paro forzoso acuciante en muchos países como en Estados Unidos —a través de la política artística del New Deal—, o en Francia y otros países con la ley del 1 por ciento. En la década de los noventa Estados Unidos contaba con más de ciento cincuenta programas de arte público siendo el programa General Services Administration (GSA) el equivalente a la ley europea del 1 por ciento que

destinaba un porcentaje económico de la arquitectura para dotación artística, y por otro lado, el organismo del National Endowment for the Arts (NEA) el que gestionaba los presupuestos económicos y los tribunales de selección de las obras para espacios públicos, promoviendo desde los años setenta otros programas englobados en “Art in Public Places” para proyectos de renovación urbana.]

³ Los hombres primitivos que realizaron las primeras construcciones buscaron un clima artificial según una intencionalidad estética forjándose un lugar al que dieron un carácter único a través de los signos –construcciones megalíticas– o acontecimientos rituales de sacralización del lugar. Así, la arquitectura resultaba de la creación de un ambiente propicio para la vida, y la intencionalidad estética y la ciudad de la creación humana como progreso de la razón humana de naturaleza colectiva. La separación entre espacios privados y públicos en la ciudad derivaba de la creación arquitectónica connatural al hombre, construcción de su civilización como algo permanente, universal y necesario aunque de naturaleza multivalen-

memoria colectiva encarna el carácter de las culturas de los pueblos y las civilizaciones³. No hay transformación urbana que no implique transformación de la vida de sus habitantes; como el tiempo de vida de una persona, la memoria recorre el tiempo de vida de una ciudad. Los monumentos son testimonio de la historia del pueblo como elementos constitutivos de la historia y construcción de las ciudades, aunque no por ello se debe otorgar al ambiente el mismo determinismo que el funcionalismo atribuyó a la forma porque la relación intrínseca entre hombre y medio escapa de cualquier análisis analítico y se inserta en la estructura de los hechos ambientales de forma tan irracional como acontece con las obras de arte. Como venimos afirmando, la realidad de la ciudad es compleja, máxime si tenemos en cuenta la cantidad de factores que confluyen en la ciudad, aspectos que conforman una estructura de complicada articulación que inciden directamente en la implantación de las obras de arte en el paisaje urbano.

Haciendo análisis histórico, la modernidad y expansión del espacio en las ciudades tuvo lugar con el desarrollo urbanístico del s. XIX logrando hacer desaparecer gran parte de las murallas que rodeaban la antigua ciudad. La apertura a lo social durante el s. XIX surgió con la llegada al poder de la burguesía y el inicio de una amplia campaña de ornamentación, construcción de jardines, plazas públicas y obra escultórica siendo por éste hecho la primera aproximación del arte al espacio público que adquirió el nuevo valor del disfrute colectivo aunque dicho primer acercamiento aún no contara con la participación del público⁴. El “*arte en los espacios públicos*” formaba parte del plan de embellecimiento y significado del espacio urbano público como un medio de revalorización del medio urbano; objetivo que resultó insuficiente en la segunda mitad del s. XX tras la crisis del monumento que desatendía el entorno en su sentido social, estético y funcional, no en base a una finalidad concreta de la obra en sí misma sino en base a la adecuación de la obra a una situación determinada. Tras el desvanecimiento de la lógica del mo-

numento el arte público tradicional reflexionó sobre las funciones del lugar en localizaciones predecibles o inesperadas que contaron también el apoyo de la financiación oficial. Aunque los artistas se apropiaron de nuevos lugares de experimentación urbanos o naturales para alejarse del entorno establecido, el espacio público fue canalizado por el poder institucional que financió tanto instalaciones públicas de interiores y de carácter permanente como obras “site-specific” de exteriores que implicaban la experiencia compartida de la sociedad local en su desarrollo, apropiándose de canales hasta entonces inusuales en el ámbito artístico pero de elevado carácter sociológico, escénico, etc⁵. La recodificación del arte público que motivó la llamada pérdida de la lógica del monumento evidenciaba una vinculación insalvable de afección mutua entre el arte y la vida. “*Vida y arte son inseparables: la trascendencia del arte reside en la vida y viceversa*”, dice Jacob Fabricius.

Alois Riegl justificaría el “culto moderno a los monumentos” en base al valor relativo moderno, –y no artístico, absoluto o histórico– que el sujeto moderno atribuía al carácter y significado del monumento en la medida en que lo presentía parte de su propia vida. A través del arte activista y procesual y la participación del público se desarrolló el proceso de creación, realización y recepción de la idea con el apoyo de las herramientas propias de los medios de comunicación (carteles, publicidad) que alcanzaban una mayor masa social, lo cual provocaba cierto intrusismo político. Como consecuencia insalvable de la gestión de las actuaciones con participación pública, la esfera política implicada con el orden social se inmiscuyó en el terreno artístico, como así lo vislumbró Sonja Brünzels: “*Los campos del arte y activismo están empezando a mezclarse y eso puede dar pie a un nuevo espacio de articulación política*”. Cuando el arte opera en el espacio público el arte se convierte en una estrategia además de activación de la opinión pública y transformación de las condiciones de la vida en el mundo, de politización.

La artista y crítica activista americana Martha Rosler

te y transformable a lo largo de las culturas. Cuanto más se estrecha la relación entre el espacio público (ciudad) y el privado (casa), más “urbana” es la ciudad y la política –que en última instancia elegía la imagen de la ciudad–, de ahí que la ciudad se analice en base a los sistemas funcionales generadores de arquitectura y espacio urbano (política, sociedad, economía) y en base a su estructura espacial (arquitectura y geografía).

⁴ Cronológicamente después de que la Ilustración instituyera el concepto de Museo público y naciera el mercado del arte, la sociedad burguesa impuso la ubicación de monumentos en espacios públicos abriendo la posibilidad al arte de mostrarse en espacios de libre acceso para la contemplación pública.

⁵ KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. op. cit., p. 223. [Según Rosalind Krauss, las recreaciones de C. Oldenburg en entornos urbanos con el uso de objetos del “pop art”, elementos ordinarios monumentalizados, aproximaban las escalas de la vida a las del paisaje y acercaban el mundo

del espectador al ambiente de la obra, escenificando el entorno de la intervención artística y situando tanto la escultura ambiental como el performance bajo una esfera teatral. La “teatralidad” en el arte, practicada ya desde los sesenta, permitía la distinción entre el objeto escultórico y los prejuicios del espectador frente al conocimiento del objeto y de sí mismo, propiciando la modificación de los convencionalismos del carácter monumental de la obra de arte a través del movimiento del espectador alrededor de la obra y la interpretación del significado de la obra. El performance –que se originó en los setenta– tuvo una gran capacidad de implicación del público como demuestra la acción realizada en Nueva York por la artista Jenny Holzer: los conocidos textos de la serie de “Truism” inscritos en camisetas colocadas en el cuerpo de las mujeres participantes se convirtieron en verdaderas performances esculturales de inscripciones corporales que representaban evocaciones lingüísticas de violaciones físicas. De esta forma la artista hacía que los cuerpos de las propias protagonistas hablaran exteriorizando públicamente la ideología de dentro hacia fuera. La finan-

centró su trabajo en la denuncia de la situación de mujeres de las minorías étnicas de las clases trabajadoras en su país. Su obra “Si vivieras aquí” (DiA Art Fondation de SOHO, Nueva York, 1991) se vinculaba con una concepción más espacialista que documentalista aunque para su exhibición eligiera, en vez de algún lugar habitado por los homeless, el de la galería. Si bien la “política” nació como construcción de la “polis”, de la ciudad ideal, y siempre favoreció la creación de monumentos dedicados a la memoria del héroe donde el espacio público estaba inevitablemente unido a un contexto político que afectaba al mensaje de la obra artística, al lugar de ubicación y a los mismos destinatarios, esto, sin embargo, no significaba que el arte tuviera que involucrarse en temas políticos y ni mucho menos ser político. El nuevo arte político debía denunciar la creciente mercantilización cultural del arte propio de la sociedad capitalista apoyándose en el lugar como elemento esencial de su discurso, preservándose de la imposición ideológica y de los mecanismos de politización –basadas en la fetichización del objeto artístico en cuanto producto de mercado y la manipulación por parte de los medios de comunicación y publicidad– y planteando nuevos diálogos con la vida cotidiana como denuncia de las incidencias producidas en su desarrollo⁶.

A la crisis de la ciudad entendida, según Giulio Carlo Argan, como la crisis del arte podemos añadir la crisis del objeto artístico tradicional y del museo como institución. La atención ambivalente hacia la dimensión física y poética del objeto supuso un cambio en el concepto y materialidad de la obra de arte fruto de las investigaciones realizadas por los artistas de la tierra cuando advirtieron las posibilidades artísticas del lugar como proveedor de elementos de naturaleza simbólica y significativa para el hombre. La traspelación de las experiencias artísticas de los espacios naturales a los espacios urbanos convirtió la ciudad en su totalidad en un lugar de interés para el arte y la reflexión estética. Si el arte de la tierra descubrió en el medio natural las cualidades antropológicas del lugar, la forma construida en el espacio, con el apoyo de elementos

arquitectónicos, funcionales y estéticos que determinaban el espacio desde la corporeidad –de forma que la puerta, por ejemplo, generaba tanto espacio y forma–, pasó a definir la obra de arte en ese límite entre lo natural y lo artificial del artefacto. La obra de arte, según G. C. Argan, conformaba el espacio urbano como una actividad típicamente urbana, inherente, constitutiva de la ciudad y exclusiva del hombre, siendo la ciudad no un espacio para ser poblado de obras de arte, de la misma forma que el espacio natural del jardín no era un simple soporte sobre el que colocar esculturas sino la obra de arte en sí misma. Así, la crisis de la ciudad equivaldría a la crisis del objeto artístico que se traduciría en la dislocación permanente en los espacios urbanos paralela a la imposibilidad del individuo de identificarse con el espacio habitado, de forma que habitar/humanizar el entorno a través de las obras de arte público pasaba por la participación activa de la sociedad más que por el embellecimiento de los lugares.

El diseño urbanístico de la ciudad no es sólo un trazado regular, una distribución ordenada y geométrica de funciones públicas y privadas sino que atiende también a factores relativos a la percepción humana siendo la ciudad la imagen mental que el individuo tiene del espacio habitado, según Kevin Lynch (*La imagen en la ciudad*, 1985), en base al estudio del espacio urbano desde el punto de vista de la orientación de los individuos y la evolución y formación del sentido de espacio, siguiendo la línea de la psicología de la Gestalt como hiciera la Bauhaus en el campo de la forma. La ciudad y los lugares se convierten en depósito de experiencias humanas, la creación humana por excelencia, cosa humana hecha forma en la realidad urbana, según la concepción estética, lo que atestigua valores de permanencia y memoria en virtud de las asociaciones poéticas emocionales del espacio imaginado que cobran más importancia incluso que el espacio real, como “Las ciudades invisibles”, las descripciones de ciudades del mundo de nombres femeninos que el Gran Kan recibe por parte de Marco Polo en forma de noticias que

ciación de este tipo de proyectos se intensificó cuando en 1994 el “Village Voice” informó de un cambio del NEA –quien creó en 1967 el “Art in Public Places Program” con toda una serie de subvenciones al arte por parte del Estado y gobiernos locales–, así como el cambio de una política de financiación de las artes que apoyaba a artistas individuales a otra que subvencionaba proyectos basados en la comunidad esencialmente educativos y apolíticos. Este cambio político de financiación tuvo su origen, según Nina Felshin, en la crisis económica del mundo del arte de finales de los ochenta que propició el cierre de muchas galerías haciendo de la instalación, el performance y el activismo nuevas posibilidades de experimentación no comerciales en los noventa.]

⁶ Martha Rosler denunció junto a Rosalyn Deutsche la utilización del “arte público” de forma institucional y como estrategia política y urbanística de Nueva York refiriéndose concretamente a la colaboración del artista Siah Armajani en el proyecto de la ciudad, quien en más de una ocasión había manifestado su opinión acerca de la necesidad de diri-

gir la obra de los espacios públicos hacia las necesidades habituales de la gente: *“La escultura pública no debe intimidar, asaltar, ni controlar al público. Debe favorecer al lugar donde se encuentre”*. S. Armajani había defendido la no-monumentalidad del arte público y la necesidad de dotar al espacio de un significado estético y social, comunicativo y funcional —como reflejo de la actividad social y no de la ideología impuesta—, declaraciones que resultaron paradójicamente contradictorias tras conocer la supuesta colaboración de este artista con organismos políticos en intervenciones públicas: la colaboración de S. Armajani adquirió un tinte político desde el momento en que su intervención contribuyó al deshaucio con fines especulativos en el Battery Park de Nueva York. La figura del artista, como miembro del grupo social, debería velar por los intereses comunitarios y reflexionar más allá de los intereses de mercado o de las estrategias políticas o comerciales. El artista, según la performer S. Lacy, no sería un “creador de sociedad” sino un miembro de la misma, lo que no elude sus responsabilidades ético-políticas. En relación a la dimensión socio-

conforman una megalópolis contemporánea, y que se refieren a la relación afectiva entre los hombres y las ciudades en que viven (ciudades del misterio, del deseo...). Así, al describir la ciudad de Zaira, antes que referirse a detalles físicos de la misma, se describen otro tipo de datos relativos a las *“relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia al suelo de un farol y los pies colgantes de un usurpador ahorcado (...)”*⁷.

Cuando Kevin Lynch entrevistó a los habitantes de grandes ciudades americanas (Nueva York o Los Ángeles) con el fin de configurar la imagen mental de los espacios urbanos, descubrió que los relatos de los entrevistados describían el recorrido de la casa al trabajo, de forma que a medida que éstos se acercaban al centro de sus ciudades la vividez de las impresiones de sus imágenes visuales disminuía; por el contrario, cerca de sus hogares aumentaba el detalle, interés y placer cotidiano por el paisaje: *“[...] la memoria es excitada por lo local precisamente porque su relieve distinto afecta a la sensibilidad. Solamente se conoce, y por tanto se recuerda, aquello que ha dejado una imagen sensible, aquello que se asocia a una huella [...]”*⁸, aquello con lo que guardamos una relación afectiva como sucede con el hogar. K. Lynch demostró la imposibilidad de las megalópolis alienantes de generar imágenes ambientales en la mente de sus ciudadanos debido a su extensión geográfica difícilmente abarcable por los ciudadanos: la falta de diferenciación de las partes de la ciudad o la dificultad en su descripción ambiental provocaba una desorientación e insatisfacción en los habitantes que les hacía incapaces de cartografiar en la mente su propia posición y la totalidad de la ciudad en la que habían vivido durante años, no pudiendo extraer una información espacial concreta del lugar que habitaban, salvo a nivel conceptual, con descripciones basadas en nombres de calles o tipos de uso. *“Es como si uno fuera de un lugar durante un largo tiempo y cuando se llega allí, se descubre que después de todo, allí no hay nada”* afirmaba un habitante de Los Ángeles en una entrevista⁹.

Del análisis anterior podemos concluir que la identificación del medio ambiente constituye una necesidad vital para el ser humano y que las personas se adaptan mentalmente y afectivamente al entorno que tienen al alcance humano otorgando una dimensión emocional al espacio urbano mediante la toponimia y los elementos emblemáticos de la ciudad como los monumentos... En relación a la crisis de la escultura con la llegada de la modernidad, y la crisis de la lógica del monumento, el crítico americano Hal Foster escribía: *“hoy en día la idea de significado es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura”*. La ciudad contemporánea se caracteriza por su desintegración, fragmentación, caos y dispersión adoleciendo de una imagen propia para sus habitantes. El trabajador en su jornada diaria sufre tantos contradictorios estímulos, muchas veces antihumanos, que le sumen en el mismo desconcierto que la ciudad padece. ¿Quién puede decir que conoce la historia o ni siquiera el rostro del vecino que vive al lado? A pesar del hacinamiento de las ciudades, como producto de un desmedido crecimiento urbano masivo producido tras la convulsión postindustrial, las distancias interpersonales se hicieron cada vez mayores. El soñado anonimato del que se carecía en los entornos rurales llevaría a la ciudad hacia extremos insospechados, la pérdida de cercanía y de calor humano.

La primera percepción que tenemos de las ciudades que visitamos por primera vez es principalmente visual. Recordamos las ciudades por los accesos y comodidades funcionales pero también por su color, olor... La magia de los lugares, la carga poética de la ciudad está ligada al recuerdo sinestésico del espacio, aquello que nos transporta al espacio rememorado con sólo pensarlo. El espacio urbano es un lugar público destinado al uso y disfrute colectivo de los ciudadanos y también un lugar donde mirar, soñar, imaginar y pensar en otras realidades... y superar, en definitiva, la barrera de la individualidad para encontrarnos con el otro. La urbe es una estructura vital y cambiante: donde ayer había una plaza, hoy sólo se ve un parque. La ciudad es

política de los diversos fenómenos culturales de la posmodernidad (artes plásticas, arquitectura,...) y de las nuevas formas de percepción del espacio y el tiempo que estos han introducido, José Luis Brea escribía: *“El arte público pretendidamente más politizado ha perdido su capacidad para alterar la lógica de las instituciones -en cuanto éste se ha extendido hasta abarcar su dinámica en términos de espectáculo, reaproximando su naturaleza y función públicas a la del monumento”* (José Luis Brea, 1996, p. 129).]

⁷ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. 1ª ed., 2ª reimp. Barcelona: Minotauro, 1985. p. 21 [La ciudad se constituye por su arquitectura y por aquellas obras conformadas según la transformación de la naturaleza y adaptación del paisaje a las necesidades humanas. Las casas y templos se construyen de forma diferente según la cultura y el modo de vida de los habitantes en base a tipologías que se resumen en la concepción del hecho arquitectónico como una estructura con variables de situación, forma y distribución de partes que definen las corrientes de estilos; en la arquitectura mo-

derna las dos corrientes principales han sido el funcionalismo y el organicismo que asemejan la ciudad a un órgano de manera que la función configura la forma del órgano.]

⁸ CASTRO, Ignacio (dir., ed.). *Informes sobre el estado de lugar*. Oviedo: Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, DL 1998. Ciclo de conferencias (Gijón, Enero 1998). p.17

⁹ LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Versión castellana de Enrique Luis Revol. 2ª ed. México: G. Gili, 1985. p. 53

¹⁰ JAMESON, Frederic. *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo Valladolid: Trotta, DL 1996. p. 62

¹¹ CARRILLO, Jesús. “Espacialidad y arte público”. *En Modos de hacer...* op. cit., p. 131

un conjunto que crece y adquiere un rostro peculiar y una forma e historia internas que constituyen la imagen urbana en su unidad. En relación al grado de percepción del medio en el que se vive se extraen diferencias importantes entre el hombre primitivo y el hombre posmoderno. El hombre primitivo, según K. Lynch, estuvo obligado a perfeccionar su imagen ambiental mediante la adaptación de su percepción al paisaje que habitaba al que estaba asociado y aferrado, siendo el medio parte integrante de su cultura y estribando su supervivencia en el conocimiento del mismo y en la calidad de sus imágenes descriptivas. Frederic Jameson escribe: “*Cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado [...] puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red, global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados*”¹⁰. En las civilizaciones avanzadas el hombre viviría en un paisaje alterado físicamente que dificultaba la adaptación sensorial del sujeto con el medio ambiente y la organización perceptiva del entorno. La aproximación metafórica del concepto del espacio que se deduce de la obra de Pierre Bourdieu u Homi Baba –quienes demuestran las posibilidades de la aplicación del paradigma espacialista al ámbito de las relaciones humanas– permite saltar del arte y la literatura a la intervención social concibiendo el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conjunto de relaciones espaciales. La relación del arte con la ciudad implica la movilización activa de la sociedad y del artista como miembro de la misma configurando el espacio urbano en términos sociales, económicos y políticos¹¹.

En lo relativo al espacio urbano, el sociólogo Marc Augé definía el centro de la ciudad como un lugar activo y animado en la medida que ofrecía una historia antigua y lenta: características ausentes de las ciudades de nueva creación carentes, por tanto, de valores identificativos, relacionales e históricos propios, definidores del espacio urbano como lugar antropológico basado en la distinción entre los “centros

históricos” protegidos y deshabitados y las periféricas ciudades dormitorio donde habita gran parte de la clase obrera. En la ciudad conviven espacios que cumplen funciones de vivienda en barrios significativos para sus ciudadanos, y espacios de edificios patrimoniales e institucionales en centros históricos o financieros con los que la comunidad no guarda ninguna relación afectiva salvo utilitaria. Michel de Certeau definía la noción de lugar antropológico como facilitador de la identidad espacial, el encuentro social, la convivencia activa y armónica de la comunidad, como “un lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento”: los caminantes son los que transforman el espacio físico de la calle definida como lugar por el urbanismo en un espacio vivencial y dinámico. Así, el “lugar antropológico” se diferencia del emplazamiento en cuanto que implica una animación de los lugares, conjuntos de elementos más o menos ordenados por el desplazamiento de un elemento móvil. Una información funcional y no vivencial convierte el espacio urbano en un lugar no antropológico e inhabitable, un no lugar definido como aquel espacio donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia siendo contrario al espacio de la casa o lugar propiamente dicho. La oposición entre lugar y no lugar es difícil de delimitar en su dimensión espacio-temporal: lo que para un individuo puede ser un lugar, para otro, en función de los diferentes usos que se hagan de los espacios, puede llegar a ser un no lugar no existiendo formas puras definibles. Así pues, las interrelaciones entre estos dos conceptos son dinámicas y subjetivas, y el sentido de su existencia depende única y exclusivamente del sujeto que las define.

El espacio público que los modernistas defendieron obviaba el valor del espacio libre y verde eliminando los paisajes naturales, considerados “no lugares” a favor de una naturaleza controlada por el hombre como un componente cívico más integrado en el mundo urbano. No consideraron que el lugar “natural”, por el mismo hecho de ser habitado por los ciudadanos, dejaba de ser un “no lugar” para convertirse en “lugar”, es decir, comenzaba a

formar parte de la identidad urbana, lo que escapaba de cualquier intención de control por parte de los urbanistas. Así pues, la identidad urbana se consolidaba a través de los elementos que determinaban el sentido del lugar, siendo el medio natural el recurso más recurrente a lo largo de la historia quizá por esa referencia retórica al mundo emocional y extrasensorial que humaniza al hombre y le aporta trascendencia y sentido a su existir. El diseño del lugar configurado por el urbanismo determinaba el uso del espacio urbano y el tipo de movilidad que se quería para la ciudad. Así, mientras en el s. XIX el urbanismo se caracterizó por la creación de bulevares, y con ellos el incentivo del paseo de los caminantes, el s. XX se distinguió por la proliferación de autopistas y la aceleración del tránsito. Sin embargo, hoy sabemos que la forma de los espacios urbanos no sólo debe atender al diseño, la orientación y la organización estructural de su paisaje, sino a la cualidad de significación simbólica y social del entorno en el ciudadano, al goce sensorial que facilite la capacidad de interpretación y flexibilidad de la percepción humana en espacios modelados artísticamente, y al deleite de los ciudadanos. De esta forma se hace necesario hablar de la ciudad no sólo en base al diseño urbanístico sino también a la cualidad poética y simbólica que facilite el bienestar del individuo y colectivo social para una mayor calidad perceptiva de la imagen mental y descriptiva del espacio urbano¹².

Las fronteras geográficas trazadas arbitrariamente entre los países reflejan los intereses políticos y económicos con los que se especula en torno al espacio. Las delimitaciones del suelo se refieren a factores como la pertenencia o la intrusión en el espacio propio o ajeno más que a aspectos humanos emocionales. El tipo de apropiación de espacio habitado en las urbes determina la calidad de vida de los ciudadanos y, con ello, el grado de bienestar de la ciudad como colectivo. *“En ambientes superpoblados, cada uno de nosotros vive su propio mundo. Si esto se extrema, se llega a disminuir la relación con los demás seres. Podemos llegar a no percibir su presencia y a ser insociables”*¹³. La den-

¹² FOSTER, Hal. *El retorno a lo real: la vanguardia a finales de “siglo”*. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2001. (Akal. Arte contemporáneo; 8). p. 42 [En este sentido, el minimalismo ya abrió la posibilidad del arte desviando la atención del objeto a la percepción el espectador, a su “situación”. Según Hal Foster, el espectador en lugar de “escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Esta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura”.]

¹³ DUBOS, René. “Los peligros de la adaptación”. En: KEPES, Gyorgy (coord.). *El arte del ambiente*. Traducción de Nely Corasa. Buenos Aires [s.a.]: Victor Lerú, 1978. p. 37

sidad de población permite delimitar la porción de espacio que corresponde a cada habitante de forma objetiva. En base al suelo, la estructura social, política y cultural de una región se organiza y gestiona según la normativa legal y jurídica; así, por ejemplo, como explica Marc Augé, cuando un vuelo internacional sobrevuela Arabia Saudita y la azafata anuncia que durante este período quedará prohibido el consumo de alcohol en el avión, el lugar antropológico se reinscribe en el espacio físico. Igualmente ocurre con el convicto que busca la absolución al otro lado de la frontera en el país vecino, como el caso de un hombre que llevando como rehén a su propio hijo en brazos y a escasos metros de la frontera con México, perseguido por policías de los EE.UU., se abalanza hacia la zona limítrofe para cambiar su condición legal determinada por el lugar que pisa, en función de la normativa del país en el que se encuentra y las relaciones bilaterales entre estados.

En las ciudades de la “sobremodernidad”, los lugares de sociabilidad han sido sustituidos por los rápidos medios de comunicación y distribución de la información, las llamadas autopistas de la información basadas en el modelo de desplazamiento rápido y casi instantáneo de sus redes de conexión. La revolución del “espacio” presente en nuestra sociedad según las necesidades diarias de la vida corriente es, para Marc Augé, un motivo de reflexión: *“el auge del término “espacio” aplicado a las salas de espectáculo o de encuentro (“Espace Cardin” en París, “Espace Yves Rocher” en La Gacilly) a jardines (“espacios verdes”) a los asientos de avión (“Espace 2000”) o a los automóviles (“Renault “Espacio”)”*¹⁴. La característica de la sobremodernidad es el exceso de espacio y tiempo: la visión inmediata o simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta. El mundo parece estar a nuestro alcance fruto de la revolución espacial, la multiplicación de las redes virtuales y la aceleración de los medios de comunicación. La sobremodernidad es generadora de no-lugares (vías rápidas, aeropuertos, medios de transporte, centros comerciales o campos de tránsito prolongados como

¹⁴ AUGÉ, Marc. Los “no lugares”. *Espacios del anonimato...* op. cit., p. 88.

campos de refugiados) opuestos al lugar antropológico, al lugar de identidad, relacional e histórico habitado desde la individualidad solitaria, lo provisional, fugaz o pasajero.

Con la experiencia del pasaje la escultura experimentaría una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo, como en la obra “Laberinto” de R. Morris o “Corredor” de B. Nauman. Rosalind Krauss (*Pasajes de la vida moderna*, 2002) analizó cómo en el terreno artístico la escultura contemporánea estaba también obsesionada con la idea del pasaje en cuanto a la transformación de la escultura de un medio estético a otro temporal y espacial. En la fugacidad del espacio y del tiempo los lugares de la sobremodernidad, –los no-lugares que no alimentan las relaciones interpersonales sino la similitud y el artificio entre la superabundancia de espacios y acontecimientos vividos desde la individualidad–, no parecían colmar nuestro instinto de sociabilidad generando un estado de soledad similar al que experimenta el viajero solitario: la vivencia de los lugares de forma parcial y en continuo desplazamiento generaban una superabundancia de imágenes experimentadas efímeramente y acumuladas en la memoria en forma de “instantáneas”. El espacio y el tiempo experimentados efímeramente y de forma acelerada no propiciaban el encuentro social o cultural: no saciaban la necesidad de comunicación entre los seres humanos porque anestesiaban la percepción del hombre. En la era del consumo y producción tecnológica el espacio público mediatizado por el poder de la comunicación –trasbase de datos y no de las relaciones interpersonales– y definido fundamentalmente por la publicidad demanda entornos de socialización oprimidos por el poder de los mass-media. El futuro de la publicidad se encuentra en la presentación holográfica de imágenes que parecen sobresalir de los muestrarios con el fin de llamar la atención de la mirada del comprador que cree poder tocarlos. Los espacios generados por la sobremodernidad y caracterizados por la superabundancia espacial disuelven la capacidad significativa de los lugares al tiempo que la escultura parece

seguir en crisis desde el advenimiento de la modernidad.

Desde el mundo del arte la posmodernidad pretendió recuperar el significado del lugar que la modernidad no fue capaz de resolver y la valoración del espacio urbano cedido a los automóviles y a la publicidad, definitoria de gran parte del espacio urbano más significativo, como demuestran los edificios “forrados” de campañas publicitarias que pueblan el paisaje de las ciudades, tal y como evidenció Robert Venturi al señalar que la imagen de la ciudad se configuraba más por los luminosos y la publicidad de las calles que por la forma de sus edificios. Los anuncios publicitarios diseminados por las ciudades soportan una carga simbólica muy distinta a la de los monumentos tradicionales hasta el punto de condicionar la imagen que el ciudadano quiere de la ciudad mediante el fenómeno del bombardeo publicitario subliminal. El uso de la fotografía y el cartel publicitario contribuirían a la definición del espacio urbano de la posmodernidad utilizado, entonces, en clave artística con el fin de recuperar la cualidad antropológica y significativa del lugar, como los trabajos de Krzysztof Wodiczko con cierta dosis de espectacularidad con recursos proce-



*Edificio con fachada publicitaria en Avda. de San Luis, Madrid, 2004
(Foto: Ana M. Gallinal)*

dentes de la publicidad y el espectáculo, revolucionando la lógica del monumento y de la escultura pública que seguía en crisis fruto de la pérdida de la capacidad de significación de los lugares de ubicación de las obras modernas.

Existe una ciudad que no está sembrada de arquitecturas inmóviles sino de otros factores dinámicos, perceptivos, sensoriales y de comunicación entre las personas, no sólo racionales sino experienciales, en un espacio concebido no sólo en su dimensión física sino también poética y evocadora. “*La ciudad favorece el arte, es el arte mismo*”, dice Lewis Mumford: la ciudad no es un contenedor de productos artísticos sino que es el contenido mismo del arte, idea que sería rescatada por la teoría del arte público. Si el espacio verde de las urbes fue intervenido artísticamente según la noción paisajística del jardín, la ciudad en su totalidad se concebiría entonces como objeto del arte producido exclusivamente por la creatividad humana. Los artistas posmodernos, sensibilizados por la dimensión humana y social del paisaje y próximos a la estética oriental más respetuosa y contemplativa con el medio, se preocuparían por la noción de lugar como hogar y la importancia del conocimiento y experiencia del espacio: el artista César Manrique, en su voluntad de integración con el entorno natural según su propósito totalizador de “arte total” de diseños de espacios públicos, desarrollaría en Lanzarote una cultura ecológica de regeneración de áreas urbanas relegadas al absoluto abandono, como reivindicación de la conciencia social y ecológica del lugar frente al problema de la erosión medioambiental y la pérdida de la dimensión del espacio como hogar¹⁵.

¹⁵ LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 53. [“*Aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez [...]*”. La apropiación del lugar depende de la conciencia que de él tengamos, de lo más o menos cercano que sea a nuestra concepción de hogar “*porque la tierra está unida a la gente, su presencia y su ausencia, es lo que hace resonar el paisaje*”].

La reforma del espacio habitable planteada desde los postulados posmodernos de los años ochenta consistió en la recuperación sentido de la ciudad, no sólo en su aspecto físico, sino psicológico y social. Si la ciudad sociocultural era expresión del arte, ésta ya no se podía concebir como pasiva sino como reflejo de la expresividad colectiva y del pulso psicosocial. Si bien el desarrollo de la escultura desde

la antigüedad estuvo ligado al boom urbanístico, y durante mucho tiempo la función de la escultura con respecto a la arquitectura fue meramente decorativa, en el siglo XX la escultura adquiriría una perfecta autonomía objetiva, abandonando la anquilosada monumentalidad hacia la dimensión social, la adecuación a nuevos materiales como el plástico u otros tradicionales pero tratados industrialmente, y el uso de técnicas de animación mecánica, electrónica e interactivas de realidad virtual u holográficas. Según relata Arlene Raven, la explosión de nuevas formas de expresión (arte en la calle, teatro de guerrilla, vallas publicitarias, performances, environment...) cambiaron radicalmente la forma de arte público contemporáneo haciéndolo más autoconsistente y crítico, cualidades claves en la reactivación del espacio público. El arte del tercer milenio en el contexto de la cultura global se presentaba como vehículo humanista de la comunicación, agente de remodelación urbana y del hábitat que haría de la ciudad la construcción humana que mejor representara la historia y expresión de los poderes político, cultural, religioso, económico y social y que fuera soporte y expresión artística de la manera de sentir y comportarse del ciudadano.

La crisis de la vida metropolitana sería uno de los factores más resaltados como justificación de la intervención en el espacio urbano. Si la actual organización urbana—estandarización de materiales y procesos de construcción de las viviendas—favoreció el fenómeno de la despersonalización y el aislamiento de edificios protegidos por sistemas de seguridad y acceso a través de inmensas autopistas, destruyendo la capacidad de significación de los lugares mediante no lugares que no construían, el arte público intentó solucionar el problema urbano a través del monumento—edificios monumentales o grupos escultóricos—siendo difícil su completa resolución. La vivencia contemporánea sería la del “no-lugar” de aquel que viaja en un presente perpetuo, según Guy Debord (*Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, 1990), transitando entre los decorados sentimentales de los centros históricos que dicen representar

el pasado como experimentación del entorno en términos de narcótico, de espectador televisivo. En España, nuestra realidad más cercana, encontramos numerosos ejemplos que ilustran esta triste realidad: lugares como Toledo o Ávila que ofrecen un panorama desalentador cuando el turista –atraído por las riquezas artísticas del centro histórico de estas ciudades, catalogadas como Ciudades Patrimonio de la Humanidad– abandona el corazón de la ciudad quedando deshabitada salvo en las horas de turismo activo. Los factores económicos que propician esta realidad alentada por los beneficios turísticos locales contribuyen a la pérdida de la esencia de las ciudades que parecen haber olvidado su función primigenia de ser lugares para habitar. La riqueza patrimonial se convierte en un bien intocable como asegurador de ingresos económicos pero, ¿de qué sirve un tesoro bienpreciado si no se puede disfrutar? El habitante de las ciudades modernas vive en la periferia dejando intacto el legado artístico de las zonas históricas que con el tiempo va adquiriendo una apariencia cada vez más fantasmal. Según aclara José Luis Martín Prada, pensar en lo contemporáneo es pensar en un concepto periférico; tal y como propone François Lyotard, el sujeto contemporáneo es un sujeto descentrado, desplazado, un sujeto llevado al borde y a sus límites de identidad.

La ciudad se torna gigantesca teniendo en cuenta la multitud de sucesos que acontecen simultáneamente. El espacio público se experimenta con un tránsito apresurado de turistas que, pasado un tiempo, abandonan el espacio visitado sumiéndolo en una absoluta soledad. En relación a los espacios de la soledad que caracteriza a la ciudad, la obra de Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) evoca la ausencia de escenográficas construcciones urbanas fragmentadas que funcionan más que como representaciones de un lugar, como espacios donde se manifiestan las relaciones entre unas cosas y otras: las torres del escultor son símbolos de una sociedad jerarquizada opuesta en altura al sentir colectivo horizontal. Construcciones de plomo fundido, hierro o barro refractario que adquieren una

apariencia monocromática como entidades neutras, casi minimal, que destacan como presencias en el suelo vacío de la galería en un juego interdisciplinar y plural (multi-sensorial, multicultural,...) entre lo urbano y vertical de su configuración. La percepción monocromática de los objetos en el espacio arquitectónico se reduce a una abstracción formal de un enorme potencial asociativo y psicológico que propicia que, en el recorrido del espectador por la sala de la galería, el individuo otorgue cualidades antropológicas al lugar. Recordando que el hogar, según Gaston Bachelard o John Berger, se funda en el cruce entre lo vertical y lo horizontal, en la horizontalidad se



*Miquel Navarro. "Ciudad Roja", 1994-95.
Fundición de hierro, medidas variables. MACBA.
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*

condensa la idea de la ciudad como organismo vivo, y en la verticalidad la alusión poética sublime y trascendental en una relación que propicia el movimiento experimental del espectador en su recorrido visual y físico, a la par que psíquico: *“En mis ciudades el tamaño de las piezas viene dado por la relación entre ellos y su función con respecto al espacio mental. Yo uso el concepto alto y bajo para denotar el abismo [...]. Al final el juego consiste en que la comparación de tamaños provoque diversas sensaciones y todo esto en dos campos de juego dados: el espacio real y el espacio mental”*¹⁶.

¹⁶ Cfr. DE SAN-CRISTÓVAL, Pedro. *Mi escultura es mi ego*: [entrevista]. En: BLANCO, Manuel. *Miquel Navarro: el mundo de Miquel = Miquel's world*: [exposición] Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 15 Diciembre-20 Febrero 2000. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 1997 [i.e.1999]. p. 60.

La ciudad es lo que sus habitantes hacen de ella. Y en esta idea radica su artificio y su componente híbrido de belleza y fealdad, de frialdad y calidez. Tras el intento de aproximación del espacio urbano y natural la geometría de las ciudades contó con el referente de la morfología natural como garantía de la convivencia social siendo la organización y el diseño de las ciudades las manifestaciones directas de las ideas materializadas originadas en la mente del hombre, las mejores obras de arte practicadas por la humanidad, según Hegel. Los productos multimedia bien planteados ampliaron el campo de la presentación en formas similares a las cadenas de asociaciones de la mente humana planteando la posibilidad de que las ciudades se desarrollaran siguiendo unos patrones de crecimiento asociados a geometrías fractales. Aunque esta teoría no estaba fundamentada con rigor científico aportaba claridad a la relación entre la naturaleza y la urbe cuyo carácter abierto e indefinido reclamaba el apoyo teórico interdisciplinar.

La forma en que crecen las ciudades, productos/criaturas humanas y no máquinas para habitar, es crucial para llevar a cabo una evaluación de los resultados obtenidos hasta la fecha, hacer balance y contribuir en la reordenación óptima de los espacios urbanos. En base a las tres funciones diferentes en las que se han subdividido la ciudad –la residencia, las actividades fijas de edificios públicos, comerciales, universidades, escuelas, hospitales y la circulación–, los cambios de la ciudad se han realizado según la función del

suelo: en la ciudad medieval el lugar de trabajo se identificó con el de la vivienda en el mismo edificio, separación que se hizo efectiva con la industrialización destruyendo la relación de vecindad y, posteriormente, el desarrollo de los medios de transporte individuales que ligarían la residencia al trabajo en base al tiempo y el movimiento privado. La ciudad, por buena o mala que nos parezca, es una criatura humana, un producto de la técnica y de la creatividad humana que hay que cuidar puesto que es el producto de la cultura que ha llevado a cabo las funciones fundamentales en el proceso de la civilización y la evolución de la humanidad, y es el legado que heredarán nuestras generaciones futuras siendo necesario ser extraordinariamente cuidadosos con las intervenciones llevadas a cabo en la ciudad, adaptarse y respetar los espacios cargados de historia.

La realidad de la historia de la Humanidad se basa en la confrontación y oposición entre pobres y ricos. Como las dos caras de una misma moneda, lo lujoso se alimenta de lo paupérrimo y la riqueza se lucra a costa de la pobreza: los guetos que se han articulado en la periferia se oponen a los centros de las ciudades modernas del siglo XX. Las ciudades más ricas aspiran a una nueva transformación urbana bajo la teoría de los opuestos; oposición marcada por la emigración de las ciudades desde los centros históricos a los lugares periféricos. Las migraciones desde el campo a las ciudades que nuestros padres protagonizaron, como herencia de la realidad social derivada del siglo XIX, se repiten ahora de forma endógena y, si se quiere, con una organización similar a la fractal en el interior del complejo microcosmos urbano formado por barrios que son pequeñas ciudades dentro de las grandes urbes. Desde los años setenta hemos sido protagonistas de una nueva estrategia de planificación urbana fundamentada en la transformación y modernización, actualmente centrada en el reciclaje de las zonas desgastadas de la periferia, sumada a una rehabilitación de los espacios históricos como una nueva estrategia urbanística. El fenómeno humano es dinámico y la raza humana se expande y distribuye originando cam-

bios demográficos que confirman la transformación continua cualitativa y cuantitativa del espacio habitado. La fisonomía de la ciudad encuentra su razón de ser a partir de esta condición inherente del hombre como ser social. Lo que actualmente concebimos como ciudad tecnológica, caótica y desestructurada no se asemeja en absoluto a la concepción de ciudad tradicional. La solución urbanística que hoy en día aceptamos es fruto del proceso discursivo de la historia del hombre y no es fortuita, sino que debería estar meticulosamente calibrada en función de la naturaleza y necesidades de sus habitantes de forma que ignorar las formas naturales de crecimiento de las ciudades según la experiencia histórica, surgen tejidos urbanos conflictivos desligados de su función primaria “para” y “por” el ciudadano.

4.2. Relaciones entre la carne y la piedra

Durante los últimos treinta años estamos asistiendo a la mayor transformación de la historia en el medio rural y urbano que responde a la inevitable transformación de la propia naturaleza del lugar, del aspecto físico de las ciudades y del comportamiento de los ciudadanos, es decir, de la relación del hombre con el medio. Así, por ejm., el centro histórico de las ciudades ha sufrido durante el último siglo tres usurpaciones que han alterado el sentido original de la ciudad como lugar para el habitar colectivo: el automóvil, la publicidad y el no-lugar han dejado a la ciudad definida por su capacidad de tránsito –por la continua transformación de las construcciones antiguas y la modernización de edificios que sustituían a los antiguos con nuevas apariencias o fachadas publicitarias que ocultaban los monumentos emblemáticos– y no por la magnificencia de los monumentos como lugar de intercambio propia de la antigüedad. La división entre el cuerpo y el espacio sería la característica de la secularización de la sociedad así como la falta de compromiso con el lugar y la sacralización del mismo fruto de la escisión entre el cuerpo (“carne”) y el volumen (“piedra”).

En las sociedades modernas el diseño urbano del s. XIX facilitó que el cuerpo se desplazase individualmente

pero con dificultad de movimiento colectivo organizado o revolucionario: si el ilustrado imaginó individuos estimulados por el movimiento, el urbanista del s. XIX imaginó seres protegidos por el movimiento de las masas. El espacio actual se ha convertido en un medio destinado al movimiento acelerado independiente del entorno, y su clasificación estriba en la rapidez con la que el cuerpo atraviesa los lugares que los convierte en menos atractivos. El movimiento priva al cuerpo de sensibilidad haciéndolo pasivo y acentuando la desconexión y desensibilización con el espacio discontinuo en términos narcóticos, la disminución de la percepción de los lugares y los individuos. La ciudad para ser experimentada en movimiento pero no habitada otorgó un nuevo significado social al movimiento donde el tráfico aislaba y descongestionaba el espacio y los parques se cuidaban para ser vistos pero no transitados –como el Regent’s Park de Londres de John Nash, que permanecía cerrado al público para asegurar su inmutabilidad y la regeneración de la ciudad frente al tráfico rodado y peatonal continuo y las fachadas uniformes y trazados rectilíneos del boulevard Regent Street–. Como demuestra el trazado urbano del París de Haussmann del s. XVIII donde la anchura de calles estaba calculada en base a los temores del urbanista a la movilidad de una multitud rebelada, el diseño de la ciudad parecía impedir la reunión de las gentes. La calle se convirtió en una válvula de escape del centro urbano inhabitable con edificios donde sólo se privilegiaba el diseño de la fachada visible a cierta velocidad desde medios de transporte cada vez más cómodos y ergonómicos que reducían la intensidad del estímulo.

La comodidad, unida al movimiento, creaba pasividad y alejaba al movimiento de su instinto estimulante original. Los panoramas que sirvieron de entrenamiento psicológico para la futura experiencia de viajar en tren terminarían desapareciendo en el París de 1840 debido a la aparición del ferrocarril. Frente a los ferrocarriles abarrotados, con el diseño de los vagones del s. XIX se propició el silencio como protección de la intimidad individual del

pasajero sentado hacia delante y de espaldas al resto, no para que el viajero estuviera solo aunque tampoco cara a cara; así, el individualismo moderno haría de la calle, el café –lugar de ocio– y el transporte lugares para la contemplación del espectáculo en vez de espacios para el diálogo.

Dado que el hombre nunca estará libre de objetos, la relación que se establece entre ambos representa un buen medidor de la forma particular de entender el mundo: del contacto del hombre antiguo con los objetos donde participaba todo el cuerpo se pasó al contacto mínimo del cuerpo del hombre moderno con los objetos, cada vez más autónomos en su forma y cuya función se alejaba de la morfología del cuerpo humano y del contacto físico con el hombre. El espacio del hombre se volvió cada vez más instrumentalizado y tecnificado según la ciencia le dictaminaba haciendo de la ciencia geográfica una ciencia del espacio del hombre. Como afirmaba el geógrafo francés Maximilien Sorre, *“el hecho capital es la ubicuidad del hombre”*, capaz de habitar y explotar los lugares más recónditos del planeta adaptándose a climas adversos y condiciones naturales extremas. La ciencia ficción rescataría con la imaginación de novelas recreadas en el futuro como las de Julio Verne o H. G. Wells donde el progreso tecnológico destruía al hombre en su voluntad por dominar la realidad desbordante. Las Exposiciones Universales que se desarrollaron a lo largo de esta centuria corroboraban el factor lúdico y didáctico de este entorno científico–natural. El despliegue técnico de las invenciones y descubrimientos humanos se daban cita en estos lugares con fin de mostrarlos públicamente y crear una conciencia social basada en la contemplación y aprendizaje.

Sin embargo, el público de las Exposiciones Universales, cansado de ver máquinas, comenzó a preferir el bullicio de las zonas de ocio. La mecanización del tiempo de ocio se popularizó con la noria del “Midway Plaisance” en Chicago (Exposición Colombina de Chicago de 1893) donde por primera vez el público era transportado de forma real aunque con los mismos efectos de distor-

sión de la estabilidad sensorial del individuo. El Cinéorama (Exposición de París de 1900) simulaba un vuelo en globo aerostático sobre la ciudad ficticia recreada a base de proyectores que creaban una verdadera crisis de la percepción hasta el punto de que los usuarios llegaban a marearse. Así mismo, el Mareorama, consistente en la decoración de la cubierta de un barco de vapor movido por medio de mecanismos hidráulicos, imitaba el oleaje marino y el olor a algas marinas, juegos de luz e incluso hasta una tormenta. Después, el cine cumpliría con creces el papel de los dioramas y el pasajero del automóvil se relacionaría con el exterior de forma óptica como espectador de la realidad a través de una percepción mecanizada.

En la experiencia del ámbito espacial el rápido desarrollo que experimentó la tecnología del movimiento artificial desencadenó la llamada “interacción social fantásmica”: imágenes presentes y al mismo tiempo ausentes en el espacio físico que configuraba la sublimidad del s. XX que, a diferencia de la romántica localizada en un mundo diferente al real, se situaba en el aquí y el ahora. La desmaterialización del objeto artístico en esta estética sublime sería para Paul Virilio un presagio del arte futuro: “*vertiginoso, sin objeto, sin documento, pura sensación transmitida a través de una red invisible. En una palabra: energía*”¹. La pseudo-cultura mediática promovió la histérica agresión de los sentidos y el auge y sobreabundancia de los “efectos especiales” en todos los terrenos provocando a la larga un efecto narcótico de manera que las representaciones audiovisuales no distaban mucho de los efectos alucinógenos de sustancias como el LSD. En 1919 Witkiewicz decía que la humanidad había perdido “la inquietud metafórica” verdadera frente al arte y que la cantidad de estímulos que existían en el mundo era finita y algún día se agotarían porque el hombre reaccionaría ante ellas de forma más débil. Ante la incapacidad de interpretación por parte del espectador anestesiado por el bombardeo visual de imágenes, el momento de placer estético quedaba suspendido y el espectador dejaba de ser “cojugador” –término acuñado por Hans-Georg Gada-

¹ RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. op. cit., p. 17.

mer para ilustrar el elemento lúdico del arte— perdiendo así la capacidad de “rellenar” la obra con su imaginación.

Para José Luis Brea, la “industria del espectáculo” habría sustituido a la “industria de la cultura” —fruto de la conversión del arte en la forma simulada de puro espectáculo—, propiciando con ello el desvanecimiento y la futura desaparición del arte. La realización del programa vanguardista que identificaba arte y vida resultaba utópica y denunciaba el estado actual de estetización de la vida como causa de la muerte del arte. El arte se reducía a una forma de la industria del entretenimiento, el “grado Expo” de la cultura, que en el espacio urbano se relaciona con cierta manipulación política, como advierte Guy Debord: *“El urbanismo es la conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta, puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su propio decorado”*². El individuo parecía estar al arbitrio de un organigrama que veía en el sistema social una herramienta de poder según lo cual, el arte, como manifestación humana, se contagiaba de ese monopolio movido por intereses particulares. Los modernos centros de ocio, parques de atracciones, etc., en cuanto a ambientes lúdicos politizados, surgieron como espacios para ser consumidos in situ, para ser devorados por la masa y no para ser contemplados o disfrutados estéticamente por el usuario. El ambiente lúdico empañado por múltiples intereses desvirtuaba las posibilidades del lugar como experiencia de participación y reflexión colectiva frenando la posibilidad real de la utopía.

Sin embargo, aún como proyecto utópico habría que ensalzar la repercusión que tuvieron los diseños de la Internacional Situacionista o Archigram en la contribución con la fusión entre arte y naturaleza. La ideología que movía a este colectivo de visionarios supondría una revolución teórico-artística hasta entonces desconocida y decisiva en la redefinición del concepto espacial y objetual basado en el apoyo multidisciplinar y en el intento de transformación

² Cfr. DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, 2002. En: MAS-SERA, Jean-Charles. En: *Arquitecturas para el acontecimiento*. op. cit. p. 137.

del entorno humano. El situacionismo de los artistas europeos de los años cincuenta persiguió la creación de un concepto de ciudad apasionante mediante la renovación de los ambientes urbanos que liberasen al ciudadano de la pasividad acuciante, viendo en la acción la única alternativa a la sociedad del espectáculo que amenazaba con anular la experiencia individual. Guy Debord, uno de los principales teóricos de la Internacional Situacionista llamaba a la creación del arte y de la vida no de objetos artísticos individuales relegados exclusivamente a la esfera estética, sino a la situación, a la construcción y a la transformación concreta de ambientes vitales momentáneos. El situacionismo, que tuvo su antecedente en los literatos y artistas bohemios del romanticismo y se extendió con el dadá y surrealismo, definía el “*detournement*” y “*dérive*” –términos acuñados por Guy Debord con el sentido de “deambular” aleatoriamente– como el modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana que consistía en pasear apresuradamente, en vagar por ambientes diversos y en la acción³. Guy Debord introdujo el término de psicogeografía como deuda innegable del dadá y el surrealismo para definir la interacción entre las emociones y el contexto geográfico, los efectos específicos del entorno geográfico sobre los individuos, mediante la actuación directa de la conducta humana que permitió una total revolución de la vida cotidiana por medio de la experimentación cultural y el desarrollo del espíritu crítico y activista. El visitante que llegaba a una ciudad por primera vez era atraído por la novedad que la urbe le aportaba, un cúmulo de historia, cultura y experiencias que quedaban impresas en la memoria como testimonio en la fisonomía de las ciudades. La utilización de la “técnica de la deriva” por los situacionistas constituyó una forma de experimentación no óptica del espacio urbano proporcionando una mayor intensidad y goce lúdico y creativo en la visita urbana realizada sin mapa, donde el paseante desorientado rompía con los esquemas impuestos por las rutas turísticas preparadas en un intento por descubrir el paso de uno mismo y el sentido de lugar frente al alienante “mapa cognitivo” de las

³ GUASCH, Anna María. *El arte del s.XX en sus exposiciones, 1945-1995*. op. cit., p. 73 [La “Internationale Situationniste”, fundada en 1957 como síntesis del Grupo Cobra (A. Jorn y Constant), del Letrismo Internacional (G. E. Debord) y de la Bauhaus Imaginista (G. Pinot-Gallizio), desarrolló su teoría revolucionaria ligada a la transformación radical de la vida cotidiana en el momento en que las prácticas del happening europeo del que Wolf Vostell y Lebel fueron los principales protagonistas se politizaban agudizadas por los acontecimientos del mayo francés del 68 (happenings de la Sorbona, Odeón, Barrio Latino).]

ciudades, utilizando la terminología de Frederic Jameson.

Los situacionistas supieron armonizar de forma creativa el arte, el urbanismo, la arquitectura y la sociología haciendo de la cultura una parte integrante de la vida con el fin de transformar la sociedad. La ciudad reconstruía su historia cada día al igual que su morfología también sufría transformaciones: donde antes había una placita ahora extendía un gran parque, lo que nos daba una idea del complejo sistema que era la urbe. La vida en la urbe era como la realización de una obra de teatro, en la que cada ciudadano interpretaba su propio papel, según los situacionistas, bajo la concepción de la metrópolis como una obra de arte. Y, a modo de pieza teatral, la sociedad actuaba en el escenario público de las calles como máxima expresión de la convivencia colectiva que caracterizaba los encuentros sociales urbanos.

La Internationale Situationniste reivindicaría la invención lúdica de la “construcción de las situaciones” con el fin de crear un arte total que agrupara la arquitectura y el cine, el neodadaísmo y el surrealismo –movimientos que ya propugnaron el acercamiento entre el arte y la vida e indagaron sobre la idea del azar– que generaría el concepto de la deriva que también retomó el *fluxus*. “*Fluxus*”, –término acuñado y fundado en 1963 por el ideólogo G. Maciunas y nacido como intento de renovación de las artes plásticas, música y teatro–, definido como el flujo de creación y de destrucción, como flujo de la vida a través de objetos cotidianos desviados de su función, implicaba la fusión de las artes plásticas con la acción y poesía, y por influencia de John Cage, con la música indeterminada y la despersonalización del arte y el artista. El *fluxus*, modalidad de arte objetual y arte de acción de origen norteamericano, experimentó la vivencia improvisada de los acontecimientos según lo cual la realidad se declaraba artística en la medida en que se podía intervenir en ella mediante la acción; en cuanto apropiación activa de la vida atendía a la intensificación de la percepción y la concienciación del individuo en la sociedad. Como crítica a un arte atado a sus aspectos formales, a fa-

vor de la relación entre lo corpóreo y lo mental y en base a la apropiación social del espacio urbano según practicaron los happenings políticos, fluxus se estableció como movimiento paralelo y ligado al “arte de acción” como herencia del dadaísmo donde tuvo lugar la ruptura frente al soporte y a las funciones tradicionales del lienzo como espacio de representación aún no producida en el cubismo cuando los “papier collés” –recortes de periódico sobre el lienzo– todavía eran un elemento más de la superficie del cuadro. El fluxus –la versión más conceptual del happening de desarrollo más complejo y duradero– condensó el pensamiento conceptual y la experiencia del happening estableciendo su desarrollo en los espacios no convencionales de la urbe en oposición a la intencionalidad ideológica de la ciudad.

El término “arte conceptual” definido como aquel cuyo material era el concepto aparecía por primera vez en “An Anthology” publicado en 1963 de la mano de La Monte Young, artista clave en los comienzos del fluxus. La conjunción de lo conceptual y la práctica happening dió lugar a la fundación de fluxus con artistas procedentes del happening europeo como Nam June Paik que trabajaron con la tecnología de los medios de comunicación para investigar nuevas posibilidades artísticas en la ciudad. Si por un lado el conceptualismo entendía el hecho como pura percepción y acto cognoscitivo de forma que todos podíamos hacer arte para vivir estéticamente, por otro lado, el happening, según S. Marchán Fiz, reconocía la importancia del espacio exterior fundamental en la obra donde los objetos eran un elemento constitutivo de la acción. Desde el primer happening, en 1958, los objetos se escenificaron como realidad objetual y la acción de los espectadores se incorporó a la creación artística. Si bien el conceptualismo se planteó la idea de que el significado de la obra artística residía no en el objeto autónomo sino en su marco contextual –contexto físico, institucional, social o conceptual–, en el caso del happening el arte se apropiaba de la vida.

Fruto del desarrollo artístico acontecido desde fi-

nales de los sesenta y principios de los setenta, emergió el arte activista social a través del performance –como propuesta de participación del público y catalizador de la acción colectiva–, y los medios de comunicación –carteles publicitarios– dados sus efectos de difusión masiva. El arte activista apareció a mediados de los setenta pero no tuvo plena justificación hasta los ochenta como reacción ante las fuerzas conservadoras que dominaron la esfera política y artística, como el caso del colectivo feminista contra la dominación masculina, “Guerrilla Girls”, o frente el elitismo cultural del mundo del arte, “Group Material”, quienes propusieron la realización de proyectos en los que toda la sociedad se implicaba apoyándose en la colaboración de los ciudadanos que reflexionaban sobre el propio arte y donde el protagonismo del objeto artístico en muchas ocasiones se diluía y se convertía en acto, como una forma alternativa en el espacio situado entre la galería y el servicio social, un nuevo tipo de relación con el mundo y un cambio semántico del concepto artístico.

El movimiento muralista que surgió en áreas deprimidas de ciudades europeas y estadounidenses (Chicago y Los Ángeles) alcanzó su esplendor a finales de los sesenta y en los setenta asociado a un cierto sentido de progreso cívico que preservaba el sentido de comunidad multicultural donde, a través de la experiencia colectiva del proyecto mural, importaba tanto el proceso como la producción, y la gente decidía lo que quería conmemorar haciendo de los monumentos formas representativas de un sector determinado de la población. Si los primeros murales fueron políticos y realizados con ayuda de artistas profesionales de ideología de izquierdas habitualmente y contra el sistema institucional artístico, a mediados de los setenta, el mural se convirtió en un método de mejora del vecindario financiado por programas de arte público que desestimaba temas políticos o controvertidos; a partir de los ochenta se volverían a centrar en las problemáticas sociales como resultado del acceso al poder de gobiernos conservadores, cuestionando desde el creador, realizador y mensaje hasta el público destinatario.

El nuevo concepto cultural enmarcado en un cambio de mentalidad global contribuyó al desarrollo del muralismo provincial que en las últimas décadas del s. XX experimentó un resurgimiento, como el caso del muralismo sardo originario de Cerdeña, de treinta años de historia cuyo origen se encuentra en un pequeño pueblo llamado San Sperate –fundamentalmente agrícola y situado a veinte kilómetros de la capital de Cerdeña, Cagliari– en cuya entrada un mural pintado en la fachada de una de las casas a la orilla de la carretera da la bienvenida al viajero con las palabras “San Sperate. Paese Museo” (“San Sperate. Pueblo Museo”). Cuando en 1968 el artista Pinuccio Sciola realizó el primer gran mural en San Sperate, su pueblo natal y residencia actual, se inició una revolución cultural que perseguía la descentralización de la cultura sometida desde siempre al dominio urbano, así como la defensa del valor de la tradición local frente a la presión de las urbes, centrándose en la problemática de la pérdida de identidad cultural de las grandes ciudades. El medio rural, desde siempre subyugado a las directrices artísticas institucionales de la urbe, reivindicaba a través de la pintura mural la capacidad de gestionar su propio espacio artístico y social haciendo emerger el arte vivo en las calles en convivencia con la masa popular. A la reacción suscitada con la pintura del primer mural siguió la revolución artística abanderada por la Asociación “Paese Museo” siendo apoyada con iniciativas similares en otros pueblos de la isla como Orgosolo, Villamar... El fenómeno acontecido en San Sperate adquirió enseguida un reconocimiento internacional por lo que en 1976 este pueblo fue invitado oficialmente a la Bienal de Venecia adquiriendo una proyección europea que contaba incluso con el interés de la UNESCO. A principios de los noventa se propuso la realización de murales en la isla de Cerdeña con la colaboración de artistas extranjeros atraídos por la actividad muralista local con el estímulo de los lugareños que prestaban sus fachadas para la intervención muralista. El arte pasó a formar parte de la realidad cotidiana, cultural y social del pueblo acabando con la noción de museo de “puertas adentro” y

convirtiendo el pueblo en una obra de arte global donde, por ejemplo, la plaza del pueblo se transformaba en el salón de casa con ayuda de la recreación mural y de bancos cuyos diseños recordaban confortables sillones, siendo fácil confundir el trampantojo de cuerdas con ropa tendida (“trompe l’oeil”) con las de la ventana real quedando así mimetizadas con la imagen representada. Si bien la práctica muralista era especialmente sensible a la memoria histórica de la cultura al margen de las disquisiciones políticas –que adquirieron un tono propagandístico–, el muralismo reclamaba un lenguaje propio y único basado en la interacción con el medio y diálogo con el entorno.

Algunos consideraron que el arte activista sería el “nuevo arte público” y que el contexto –como ya había anunciado el arte conceptual– representaba un refinamiento de la noción de “site-specificity” (“especificidad espacial”) tal y como se había venido aplicando a la escultura y al arte público⁴. Si el término de “site-specificity” incorporó al significado histórico del espacio las referencias no físicas del emplazamiento de las obras, la apertura del arte al contexto bajo la noción expandida del “site” ampliaba la categoría del arte público a la dimensión cultural y social del lugar. En atención a las teorías del “campo expandido” de R. Krauss a principios de los años ochenta en relación a ciertas prácticas de vanguardia de finales de los sesenta como el minimal o site-specific, la especificidad espacial ligada al arte público implicaba una ampliación del terreno de intervención del arte más allá de las cualidades físicas del emplazamiento que suponían una transformación en la noción de espacialidad. Esta expansión del campo de intervención artístico estuvo motivada por el activismo que se gestó en el arte de mediados de los setenta y se justificó en los ochenta y los noventa mediante la acción reivindicativa en clave social, política, cultural, etc. propiciando una apertura del arte al contexto. Desde que R. Smithson reivindicara los espacios degradados (vertederos...) destacando la necesidad de regeneración del medio y la toma de conciencia medioambiental, el arte ya no sólo se justificaba

⁴ FELSHIN, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 84 [Nina Felshin redefinirá el nuevo arte público como un arte ligado al activismo y a la ampliación de la noción de “site-specificity” (o “especificidad espacial”): “[...] el “nuevo arte público” se ha centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como lugar [site] y la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es el lugar. Según esta definición, arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa” (*Modos de hacer*; p. 85). El nuevo género de arte público resultó codificado y contextualizado en el congreso dirigido por Suzanne Lacy y Leonard Humter en febrero de 1992 en College Arte Association Conference que incluía conferenciantes como Suzi Gablik o Mary Jane Jacob. El congreso adoptó el mismo título del simposio organizado por California College of Arts and Crafts

y Headlands Center for the Arts, “Mapping the Terrain: New Genre Public Art”, donde se trabajó sobre la identificación de un tipo de obras que vinculaba las aspiraciones sociopolíticas y estéticas.]

⁵ LIPPARD, Lucy. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 65

⁶ Ibid., p. 68. Citado también en: “Looking Around: Where we are, Where we could be”. En: LACY, Suzanne (ed.) *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, 1995, pp. 114-130 [Marc Augé ya había hablado de la necesidad de aprender a mirar el espacio en el contexto de la sobremodernidad: “*El mundo de la sobremodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio [...]*” (Marc Augé, 1993, p. 42.)]

desde los aspectos formales del lugar sino desde la radicalización de la idea de especificidad espacial en denuncia de la concepción materialista del arte y la cultura como objeto de consumo implicados en el espacio público. El activismo culminaba un proceso por el cual el arte había pasado de vender el espacio de la galería convertido en material artístico –desde que en 1950 Yves Klein vendiera “aire de galería”–, a huir de las galerías y museos desde finales de los años cincuenta con los happenings de Allan Kaprow, para después, en los años sesenta, hacer de la obra un proceso y, finalmente, a finales de los sesenta, cuestionarse la naturaleza del arte y su existencia en el mundo: estatuto de la mercancía, efectos sobre la ecología, etc.⁵. El desplazamiento del arte fuera del espacio de la galería respondía al interés de los artistas en participar en la vida social que desde principios de los setenta comenzaría a experimentarse como una forma de innovación artístico-cultural ampliando la noción de arte público. La crítica feminista Lucy Lippard invitaba a “mirar al entorno” para redefinir el estatuto del arte y expresar la importancia de las estructuras sociales reivindicando la dimensión cultural de la experiencia pública: “[...] *necesitamos continuar buscando nuevas formas enterradas como energías sociales, aún no reconocidas como arte. En los 60 “mirar el entorno” era resultado de un rechazo al arte como “objeto precioso”, como una cosa más con la que llenar el mundo. La idea consistía entonces en mirar hacia lo que ya existe en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir*”⁶.

La nueva orientación del concepto de lugar estaba vinculada, según L. Lippard, a la cultura de modo que el lugar era un emplazamiento social, un espacio con contenido humano. Si bien el nuevo arte público comenzó a referirse al “site-specific” en base a la concepción expandida del arte en emplazamientos públicos que abarcaba desde los earthworks hasta el nuevo género de arte público, la dialéctica del site/ non-site nos llevaría a la noción ampliada del “site-specificity” que incorporaba el significado histórico y cultural del emplazamiento de la obra ligada a

la comunidad. En la identificación de la comunidad con el lugar, a falta de verdaderos monumentos representativos en la ciudad, los artistas buscaron conexiones entre el público y el entorno urbano. Si bien la vinculación de la obra con el emplazamiento público ya había sido perseguida desde el minimalismo, de forma que el significado escultórico de las piezas minimal residía no en la configuración de sus objetos idénticos formalmente sino en la conexión de estas figuras con el espacio exterior al punto que emergían al ámbito público de la experiencia, podemos establecer que el minimalismo resituó los orígenes del significado de la escultura en el exterior no desde la privacidad sino desde la naturaleza pública o el espacio cultural evitando cualquier ilusionismo y anteponiendo el espacio público al yo privado. El carácter histórico, relacional e identificador con el que M. Augé definiría el lugar antropológico nos conducía a un espacio público con contenido tanto geográfico como social. Considerando la sociedad como colectivo de individualidades, el lugar de origen se hacía constitutivo de la identidad del individuo de forma que según M. Augé *“nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia [...]”* siendo en el estatuto intelectual del lugar antropológico donde se situaba la subjetividad del yo privado que variaba según el sitio que cada uno ocupaba y su punto de vista.

La ciudad es lo que el ciudadano hace de ellas: lo “urbano” es un buen indicador del concepto de espacio y de sociedad, de nuestra sensibilidad hacia la apreciación de los lugares y comprensión de los entornos habitados. Los problemas de las ciudades no son específicamente urbanos sino de la sociedad por lo que el urbanismo tiene que dar respuesta a la problemática humana individual. Frente a los paisajes inhóspitos urbanos, higiénicamente insalubres y carentes de cualidades emotivas, el arte podía mejorar la calidad de vida de las ciudades, objetivo de muchos artistas que desde finales de los años setenta crearon obras para espacios abiertos públicos. El artista G. Matta-Clark creyó que el cuerpo y la mente debían situarse de forma sostenible en el interior de un espacio, en alojamientos, ambien-

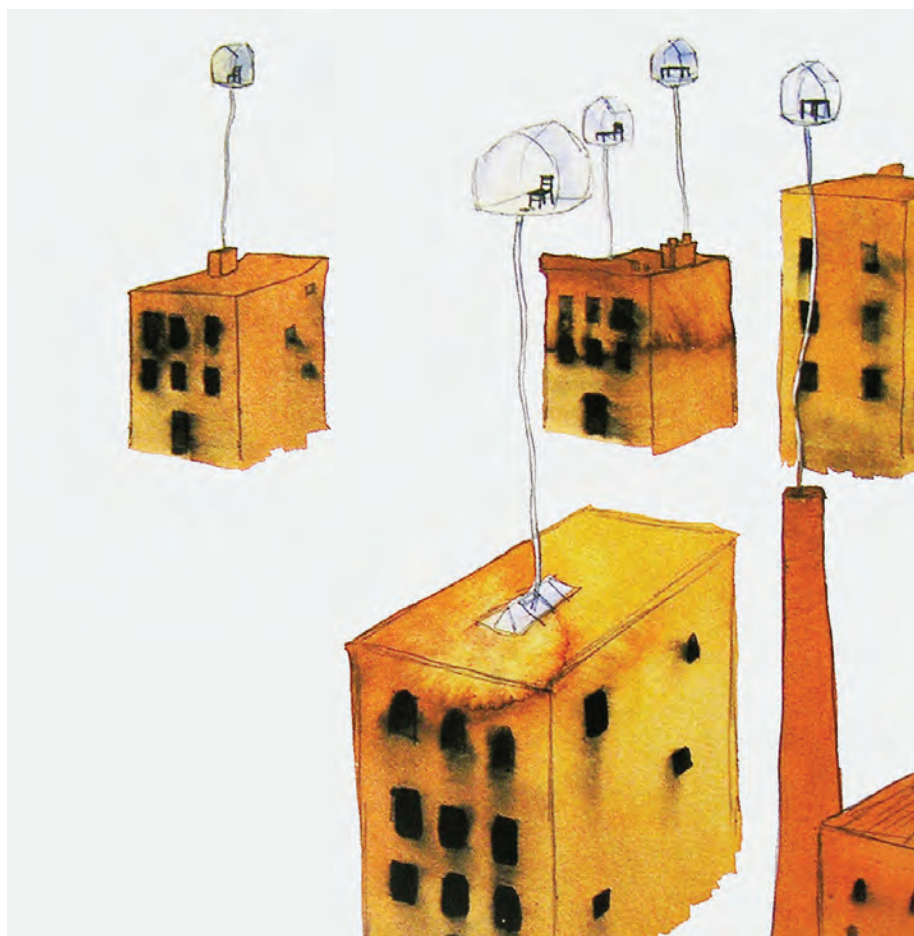
⁷ En los dibujos de los constructivistas rusos entre 1920 y 1932 se representaron ciudades con estructuras de globo amarrado o de membrana liviana a modo de vela. El Lissitzky dibujó megaestructuras lineales e inclinadas con cubiertas cortavientos sostenidas en el aire mediante globos, como su proyecto “Sky Hook” (“Gancho celeste”) –título que retomó G. Matta-Clark– que consistía en un escenario urbano ideal de “rascacielos horizontales” y ganchos que enlazaban los elementos verticales de los edificios de gran altura para el Moscú de 1923-25. En aquella época existía a nivel mundial una fascinación por las arquitecturas en las que el desplazamiento entre edificios se producía a un nivel elevado –como prueba la distribución masiva de tarjetas postales que representaban aeronaves con transporte de pasajeros– siendo el globo el elemento esencial del cielo urbano, de carácter incluso móvil y como medio de transporte entre edificios en altura. La solución arquitectónica de líneas de apoyo ladeadas también sería utilizada por Antoni Gaudí y puesta en boga por los proyectos de Frank Gehry. Por otra lado, debido a las limitaciones técnicas y financieras de los

tes para el cuerpo, ciudades estimulantes y saludables para el cuerpo, de forma que cualquiera pudiera construir su propio espacio a su gusto, distribuir sus propias paredes, rincones, suelos y aberturas con el cuerpo. El trabajo de G. Matta-Clark fue una reivindicación de cualquier cosa construida por uno mismo según su visión de la no-arquitectura –anarquitectura o la no construcción para nadie– rompiendo la barrera impuesta por las estructuras paradigmáticas y destruyendo el concepto global de casa o edificio, como su intervención en el Instituto de arquitectura de P. Eisenman que consistió en la ruptura de los cristales del edificio tras lo cual P. Eisenman mandaría reparar todas las ventanas rotas fiel a su concepción de que era el edificio el que se hacía y la arquitectura la que se construía.

G. Matta-Clark pensaba que el cuerpo, como primera casa del alma, respiraba y se inflaba con aire caliente de forma similar al estiramiento y contracción elástica de la piel. Esta aplicación del cuerpo a lo arquitectónico reclamaba el yo físico y psicológico en relación al espacio siendo lo principal el cuerpo y no el espacio que le servía de alojamiento, no necesariamente mediante edificios sino con estructuras al servicio de la necesidad del cuerpo de habitar el espacio como una nueva forma de ser-en-el-espacio. Para Matta-Clark la arquitectura servía al cuerpo, y no a la historia o a la gloria, siendo su función la de alcanzar la elevación, más que a través de la construcción de paredes, mediante un auténtico desafío a la gravedad. La tarea arquitectónica o constructiva residía, según el artista, en la posibilidad del cuerpo humano de sentarse en una plataforma sobre el suelo, lo que le condujo a la idea del “edificio globo”⁷, un globo de aire caliente, amarrado, que podía suspender plataformas y pasarelas de suelos flotantes no fijados mediante paredes sino espacios orbitales abiertos a su alrededor con cortes esféricos. El globo convertía el aire en un medio arquitectónico, de forma que el calor creaba elevación, como en el cuerpo humano, con el uso estructural de suspender pasarelas aéreas bajo la colectividad del calor. A través de la idea del “edificio glo-

bo” Matta-Clark hablaba de una comunidad que respiraba con aire caliente a base de membranas suspendidas –en lugar de paredes– que mantenían la verticalidad de la estructura mediante el inflado de aire caliente emitido por las ciudades procedente de los acondicionadores de aire, calefacciones, vehículos y las propias personas en forma de vapor ascendente; un sistema suspendido habitable y estable vaciado de paredes u objetos consecuentes con sus característicos proyectos de corte de edificios que recordaban, como señaló Dan Graham, las acciones de los situacionistas parisinos de 1968 de intrusiones públicas o “cortes” en el tejido urbano, irrupciones en los hábitos inducidos de la población urbana. En la actualidad, proyectos más recientes como “Helium, 2001”, de Mónica Fuster y Nicholas Woods, consistente en estructuras de plástico transparente suspendidos en el aire mediante una conexión

revolucionarios proyectos de “edificio globo” de G. Matta-Clark, éstos nunca llegaron a ser una realidad material, –aunque el artista había dejado señalado antes de morir las condiciones necesarias sobre las que encaminar la idea para un espacio concreto entre los edificios de la calle 54 de Manhattan de Nueva York– y, finalmente, todo quedaría en un proyecto que no conseguiría salir adelante. Después la culminación de las construcciones de cúpulas de la época barroca podemos decir que hasta la actualidad se han desarrollado estructuras que no han podido hallar su aplicación dando lugar tan sólo a arquitecturas de imposible realización aunque revolucionariamente innovadoras.



Mónica Fuster y Nicholas Woods, “Helium, 2001”, Galería Mayor / Patio central edificio de oficinas próximos a la entrada sur del Recinto Ferial Juan Carlos I. Convocatoria de “Altadis Arte Público de Espacios Abiertos”. Feria Internacional de Arco 2002.



Mónica Gora. “Jimmys”. Entorno forestal de Malmö, Suecia. Piezas variables entre 0,5 y 1,5 m. Plástico naranja, amarillo y verde. La obra se construía con varias formas huecas de plástico de altura variable (entre 0,5 y 1,5 m) de color naranja, amarillo y verde, dotadas con luz en su cavidad interior y realizadas con materiales impropios de una construcción sólida y racional que potenciaban el grado lúdico y fantástico de este juego de niños extensible a adultos.

con un tubo inyector de helio, o la obra de Mónica Gora, “Jimmys”, realizada con carácter temporal en el entorno forestal de Malmö, Suecia, recuerdan hoy a aquellos revolucionarios globos definiendo edificios con una posibilidad de movilidad, transformación, luminosidad variable y relaciones insospechadas del cuerpo humano en el espacio.

Ya Umberto Boccioni hablaba de los ambientes en términos futuristas y de la escultura abierta y alejada de la estatua entendiendo la renovación artística en base a cuestiones espaciales y atmosféricas. La importancia del espacio en todos los ámbitos de la vida sería una de las preocupaciones de la primera mitad del s. XX, como así explicaba el mismo U. Boccioni en el manifiesto “La escultura futurista” por el que proclamaba la negación de la estatua cerrada a favor de su apertura hacia el ambiente (escultura ambiente) donde se desarrollaba la plástica y la atmósfera que respiraban las cosas. Con U. Boccioni se introdujo la idea de que el objeto no vivía de su realidad auténtica sino como resultado plástico entre objeto y ambiente, y que el movimiento de la materia del objeto en trayectoria implicaba una revisión de la relación espacio-tiempo que expandía los cuerpos en el espacio hacia el infinito, lo que el artista futurista denominaba como “trascendentalismo físico” que implicaba la concepción del espacio y el tiempo no como entidades autónomas sino ligadas entre sí. Los “ambientes lúdicos” surgieron como propuestas artísticas transformadoras de la realidad que apoyándose en medios tecnológicos se desarrollaron con intención de regeneración urbana de la mano de colectivos como Internacional Situacionista, antes mencionado, o bajo planteamientos utópicos como los diseñados por el grupo de arquitectura inglés Archigram⁸.

⁸ *Exit: imagen y cultura*. Rosa Olivares (dir.). 2004. Madrid [s.l.]: Olivares y Asociados, 2000- 2004, núm. 4. p, 27. [El nombre de “Archigram” responde a la unión de dos palabras: “architecture” y “telegram”, términos derivados al parecer por la urgencia de sus postulados. El legendario grupo estaba formado por Peter Cook, Warre Chalk, Dennis Crompton, David Green, Ron Herron y Mike Webb y el estudio donde trabajaron estuvo activo desde 1961 hasta 1974.]

Archigram aunó el uso incondicional de las nuevas tecnologías y el respeto por la naturaleza en base a un concepto constructivo innovador y futurista. Los miembros del grupo fueron auténticos visionarios de la arquitectura y de la sociedad del futuro mediante proyectos que gozaban de la idea de flexibilidad, movilidad, mutabilidad y glo-

balidad anticipándose a las concepciones contemporáneas. Sus arquitecturas orgánico-futuristas (“organic-tech”) respondían más al ambiente cultural de la época que a la estricta disciplina de la arquitectura como planteamiento de las ciudades del futuro (“Instant City”, “Plug-in City” o “Walking City”), propuestas aún hoy quizá viables a largo plazo, precursoras de la arquitectura ecológica con diseños de edificios cubiertos de vegetación, auténticos paradigmas de la naturaleza, como la maqueta “Living Pod” de David Green, prototipo de vivienda móvil que emulaba un gran órgano vital que tomaba al cuerpo humano como referente. El lenguaje arquitectónico de Archigram proponía la renovación de las formas del espacio urbano y el cambio social mediante sistemas funcionales que programaban el esquema de vida con la participación de los que vivirían en ellos. En los años sesenta y setenta, los canadienses expertos en cibernética procuraron un futuro mejor para las ciudades y aprendieron a automatizar las funciones de la ciudad con la ayuda de máquinas que alcanzaran un sistema urbano perfecto. El artista Juan Navarro Baldweg proyectó ambientes para realizar experimentos ecológicos con el apoyo tecnológico mediante aplicaciones con sistemas de control climático que generaban distintos ecosistemas simulados con la finalidad de aumentar el interés individual y social



Eduardo Terrazas. Globos colocados en una plaza de la ciudad de México para crear ambiente. “México 68”



Juan Navarro Baldweg. Ecosistemas encerrados en burbujas de aire flotando en el puerto de Nueva York. Aplicación de un sistema de control climático.

de la comunidad. Estas intervenciones urbanas, que fueron abundantes en los sesenta y setenta, respondían a la necesidad de romper los límites de la institución “Arte” (o “Museo”) y salir a la calle revolucionando el arte de los espacios públicos. Desde un punto de vista no sólo estético sino también funcional, con motivo de la XIX Olimpiada de México, el artista Eduardo Terrazas señalizó diversos puntos de la ciudad anfitriona de los juegos con el uso de globos que flotaban en el aire y se movían creando un efecto estético y dinámico afines al dinámico ritmo de vida urbano como



*“Amazing Archigram”,
1964. Portada del número
cuarto de la revista Archi-
gram*

información al visitante de la proximidad de una competición o distintivo de los edificios del Comité Organizador.



Ilya Kabakov. "El hombre que voló al espacio desde su apartamento" ("The Man who Flew into Space from his Apartment"), 1981-1988. Col. Centro Georges Pompidou, Paris

Sin embargo, dado que la ciudad no se construye con los principios de la ciencia urbana ni es una máquina para habitar –porque la realidad es mucho más compleja que todo eso y necesita algo más que el apoyo de un sistema informático–, la función de las ciudades no puede condicionar la estructura de las mismas. Cuando Le Corbusier separó las funciones de las ciudades que diferenció en cinco: trabajar, habitar, cultivar el cuerpo y el espíri-

9 LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. op. cit., p. 67. [“El hombre que echó a volar” formaba parte de una “instalación total” titulada “Diez Personajes” (1981–1988) desarrollada en la Galería Ronald Feldman de Nueva York en 1988. La macroinstalación estaba dividida en 17 habitaciones autónomas conectadas entre sí por pasillos dedicadas, 10 de ellas, a distintas tipologías de personajes que daban título a las disferentes estancias como el caso de “El hombre que voló al espacio”, “El hombre pequeñito”, “El hombre que no tiraba nunca nada”, “Inquilino que se ha mudado”, y el resto de las estancias, 7 en total, destinadas a dependencias domésticas como el cuarto de baño, etc.]

tu y comerciar, —contempladas en la Carta de Atenas, que aún hoy sigue vigente a través de la Ley del Suelo—, olvidó otros factores implícitos que no podían obviarse. Si antiguamente desde la ciencia lo único que se consideraba importante era la sustancia hecha forma, el objeto visible, después, en vez de en términos de apariencia corpórea se comenzó a hablar de la idea de energía con organización dinámica comprobable, por ej. a través de la experiencia en ambientes lúdicos. La creación de espacios motivados desde el sueño o el juego llevaría al artista ruso Ilya Kabakov a realizar sus “instalaciones totales” devolviendo la ilusión de la realidad a los lugares que el espectador experimentaba personalmente invitando al sujeto a entrar en el espacio ilusionista instalado: mientras que en el teatro los cambios se producían sobre el tiempo, la instalación tenía lugar en el tránsito de un espacio a otro. En relación al proyecto titulado “El hombre que echó a volar al espacio” decía Ilya Kabakov: *“Me intereso sobre todo por el medio, eso que rodea y envuelve todo, incluido el espectador, producto del cual el hombre y los objetos son complementarios. Hay situaciones, circunstancias que hacen que el medio, el ambiente anulen y destruyan a la vez al hombre y a lo que pasa entre los hombres”*⁹. El arte de la instalación recuperaría el sentido espacio-temporal que las artes plásticas habían perdido. Como en los espacios lúdicos, la instalación tenía la facilidad de unir tiempo y espacio generándose experiencias únicas y personales que necesitaban la participación del espectador.

4.2.1. El lugar como escenario del alma

Desde la concepción de “site-specific” del minimalismo a finales de los sesenta y principios de los setenta el objeto del arte empezó a comprenderse determinado por el contexto medioambiental del espacio real. La localización específica y la influencia de la fenomenología de la percepción con las teorías de Martin Heidegger y Gaston Bachelard permitieron hablar del objeto artístico en términos experimentales y del cuerpo humano como presencia participativa. Con G. Bachelard y algunos fenomenólogos se introdujo la noción de un espacio que ya no era homogéneo y vacío sino lleno de cualidades y heterogéneo, un espacio de percepciones y de ensoñaciones que hacían referencia al espacio interior humano: el hombre vivía en un espacio en cuyo interior no se situaban individuos y cosas sino que estaba dominado por las relaciones que definían unos emplazamientos insuperponibles entre sí. Esta nueva comprensión espacial sería fundamental para la reflexión contemporánea en el mundo del arte. Michel de Certeau diferenciaría los espacios de los lugares donde el espacio existencial era un lugar practicado o antropológico diferente del geométrico, lo que conectaba con la necesidad del sujeto de participar o intervenir el paisaje. El hombre era el motor que animaba el espacio para convertirlo en lugar humano y dinámico.

Contra la teoría de la desmaterialización de los setenta, a finales de esta década surgió la necesidad dar importancia las dimensiones arquitectónicas de los espacios escultóricos que, junto a las dinámicas de las fuerzas medioambientales, contribuyeron a la investigación sobre el entorno y el habitat para una comprensión fenomenológica de la realidad. Como señalaba Benjamin Buchloh acerca de la abolición de los paradigmas de lo escultórico desde principios del s. XX con M. Duchamp o V. Tatlin, la arquitectura y el modelo epistemológico eran las dos vertientes donde la escultura se desarrollaría con la disolución eventual de su propio discurso como escultura. La concepción del espacio como lugar antropológico y significativo aproximaba la escultura a su redefinición y al acercamiento hacia el ámbito de intervención de la arquitectura (construcciones) y a cuestiones epistemológicas relativas a los métodos, fundamentos y valor del conocimiento (ready-mades). Si bien la función de la arquitectura era hacer del espacio un lugar de protección, la de la escultura es construir espacios para el pensamiento.

A través del análisis del espacio, de cómo es habitado por el hombre, entendemos que el espacio físico afecta y es afectado por el estado mental y salud pública de los individuos: p. ej., en el panorama de la ciudad donde coexisten edificios, monumentos y obras públicas, la construcción del espacio físico urbano se realiza en base a la sociedad que queremos construir. La concepción que se tiene del espacio en un momento histórico concreto se corresponde con el nivel de conocimiento de éste: si la idea del universo en movimiento posibilitó la expansión de los límites mentales de la conciencia personal, el nacimiento de la psicología facilitó una percepción individualizada del espacio entendido como entidad psicológica que justificaría expresiones como *“necesito mi propio espacio”* o *“nuestros hijos precisan espacio para crecer”*. Durante las dos últimas décadas del siglo los espacios interiores se interpretaron en términos de un nuevo y específico cuerpo de conocimiento: “la nueva psicología”, promovida por Dr. Jean-Marie Charcot, inves-

tigó el interior del organismo humano como un sensible mecanismo nervioso susceptible de hipnosis redefiniendo los vínculos de unión entre el espacio y el ser. A través del espacio subjetivo formado por sueños J. Charcot localizó el origen de objetos artísticos en las disfunciones mentales del individuo que le llevaron a interpretar las grandes obras de arte del pasado como documentos de patologías clínicas: las contorsionadas estatuas de Miguel Ángel, los rostros de las gárgolas de Notre/Dame o las tortuosas asimetrías de Rubens serían, mas que expresiones de creatividad artística, objetivas manifestaciones de enfermedades nerviosas.

Las psicogeografías, definidas como el estudio de efectos específicos de la geografía ambiental sobre las emociones y comportamiento de los individuos, o el topoanálisis, descrito como el estudio psicológico de los “parajes de nuestra vida íntima”, se apoyaban en la fenomenología de la percepción y describían en términos de espacio el carácter psicológico del individuo. La concepción de lo topológico como rasgo importante en el hombre explicaba el hecho de que, por ejemplo, los indios americanos tomaran sus nombres de las características naturales de los lugares. La tierra formaba e informaba a los seres que vivían en ella como así reflejó el arte del pueblo aborigen australiano para quien crear era fundamental en sus vidas. Ya fuera adornando o retratando sobre las rocas o en el cuerpo, el arte –no imitativo sino psicológico y simbólico de la naturaleza– reafirmaba sus raíces y la unión a su tierra, el ser y el conocimiento cultural transmitido de unas generaciones a otras. La ciudad australiana de Sydney fue descrita como una de las mayores galerías de arte a la intemperie del mundo con más de 600 localizaciones de grabados. Bajo el término inglés “Dreamings” el mundo occidental ha explicado el pensamiento mítico y ritual dominante de la cultura aborigen australiana cuyas pinturas acrílicas o grabados eran auténticos mapas sociales, geográficos y míticos que evidenciaban la relación entre ellos y el lugar donde vivían así como la creencia en divinidades o seres ancestrales que les permitían confiar en la existencia de otro lugar para relati-

Bondi, Sidney. Australia. Yacimientos arqueológicos aborígenes. En la loma de una colina y rodeada de césped encontramos un grupo de rocas grabadas acordonadas con vallas en lo que hoy es un campo de golf público desde donde se divisa Bondi Beach. El motivo grabado en la piedra representa una ballena con un tiburón sobre ella y un hombre que sujeta un pez separados por el dibujo de dos peces y un boomerang. Los grabados de huellas dirigidas hacia dentro y fuera del lugar parecen indicar que en algún tiempo esta localización se vinculaba a otros lugares importantes próximos a la zona, un posible entorno ceremonial aborigen.

vizar las penurias del presente en la tierra. A diferencia del paraíso occidental, el mito aborigen no se centraría en un jardín cerrado o un paraíso perdido. Los australianos aborígenes que se identificaron estrechamente con el entorno vieron en la naturaleza una fuerza creadora donde todos los objetos y seres vivos poseían el mismo espíritu animado, el “Dreaming” o “Dreamtime”, referido al tiempo que vivía más allá de la memoria cuando los ancestros creadores y seres supernaturales viajaban a través del mundo, quienes al desaparecer llegaron a formar parte de la tierra y aspectos del terreno.



El hombre es constructor por naturaleza, cualidad que le ha caracterizado desde los orígenes de la humanidad: ha sido arquitecto y creador de los espacios para habitar realizando obras gigantescas y ciudades enteras para vivir. *“La relación del hombre con los lugares, y a través de los lugares con los espacios, es inherente a su morada. La relación entre el hombre y el espacio no es otra que la morada pensada esencialmente”*¹. El hombre ha hecho de la arquitectura un medio para construir el pensamiento mítico y cósmico del mundo y la expresión del mundo del hombre social como refugio de la intemperie del cosmos. Desde la prehistoria los hombres han representado su visión del mundo en estructuras cóncavas –cuevas, bóvedas de hielo o cúpulas–

¹ Cfr. HEIDEGGER, M. *Building, Dwelling, Thinking*. En: “Basic Writings”. San Francisco: Harper Collins, 1977. p. 335. En: Charles Simonds, op. cit., p. 51.

que les servían de refugio y cuya forma semiesférica les remitía a la bóveda celeste que cubría sus cabezas y unía el cielo con la tierra y condensaba todo el sentido cósmico del mundo porque concentraba el espacio en su totalidad. El simbolismo cósmico de estas estructuras semiesféricas explica su ubicación en lugares sagrados y de culto como iglesias en cuanto que reflejaban la intimidad de su centro.

Joseph Rykwert (*La maison d'Adam au Paradis*) en busca del modelo anterior al arquetipo de la cabaña primitiva fue más allá de la arquitectura primitiva para “reencontrar, en medio de los ritos, no un “objeto”, sino un “estado”: el de habitar, es decir, la arquitectura primitiva le incita a recobrar el grado cero del hecho arquitectónico, su sentido, su huella en el espacio”². G. Bachelard, en 1986, definió la cabaña eremítica como la construcción que concentraba la esencia del verbo habitar y la expresión de la manera pura del acto primordial del morar. La vida “se instalaba” para asegurar la habitabilidad y el bienestar del espacio dedicado a la protección y al descanso. Incluso en las especies animales más desarmadas, los seres blandos, los moluscos, estaban dotados de la capacidad para construirse arquitecturas inigualables por el hombre. Al mismo tiempo que se desconocía con exactitud el modo de construir innato de otras especies animales, el hombre ha buscado perfeccionar y adaptar sus construcciones a sus propias necesidades, muchas veces, imitando los modelos de otros seres vivos. Si viviendo edificábamos la casa, la vivienda se podía considerar como un habitáculo para la vida. “Nuestras casas han crecido exactamente como estructuras biológicas únicas, por suma de moléculas”, decía Salvador Dalí. La arquitectura daba respuesta no únicamente a los problemas técnicos de las construcciones, como ocurría en el mundo animal, sino que también se refería a las necesidades psíquicas exclusivas del ser humano. La creación del ideal doméstico universal emergía como una necesidad vital. Mientras había vida, habría trabajo y creación.

² PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto...*, op. cit., p. 79

Charles Simonds. “La Casa que crece” (“Growth House”). Detalle de la instalación en la Fundació “La Caixa”, Barcelona, 1994. El proyecto intentaba casar la construcción y el crecimiento, el refugio y la comida como un proceso de morada, el equivalente de nidos, conchas, capullos de arquitecturas inconscientes no culturales relativas a estrategias de construcción primitivas de entornos del tercer mundo.



Como estructura simple habitable, portátil o fija, la cabaña o choza se ha considerado el origen y el fundamento de la arquitectura donde el habitante encuentra el refugio necesario para la existencia, “*el deseo de recobrar la claridad vital, la sencillez que la vida en la ciudad ha perdido y que se mantiene en el mundo rural*”³, dice Ludwig Wittgenstein, un protagonista excepcional en la historia de la filosofía y de la arquitectura y ejemplo de arquitecto-filósofo que persiguió el concepto de un espacio adaptado a nuestro espíritu y particular manera de entender la vida con el que fundar una forma de vida adecuada a su tiempo y filosofía vinculando el valor ético o filosófico y el valor formal o arquitectónico, es decir, la actividad filosófica y la construcción esencial de un edificio. La cabaña primitiva, como estereotipo antagónico del edificio moderno urbano, guardaría la cosmicidad e intimidad que adolecía en las ciudades.

Las teorías de L. Wittgenstein en torno a la cabaña como morada esencial han inspirado la investigación artística contemporánea en torno al espacio habitado: desde los iglús de Mario Merz o Lucy hasta los pabellones de Dan Graham, metáforas de las viviendas acristaladas de las ciu-

³ ALONSO PUELLES, Andoni. *El arte de lo indecible...* op. cit., p. 94

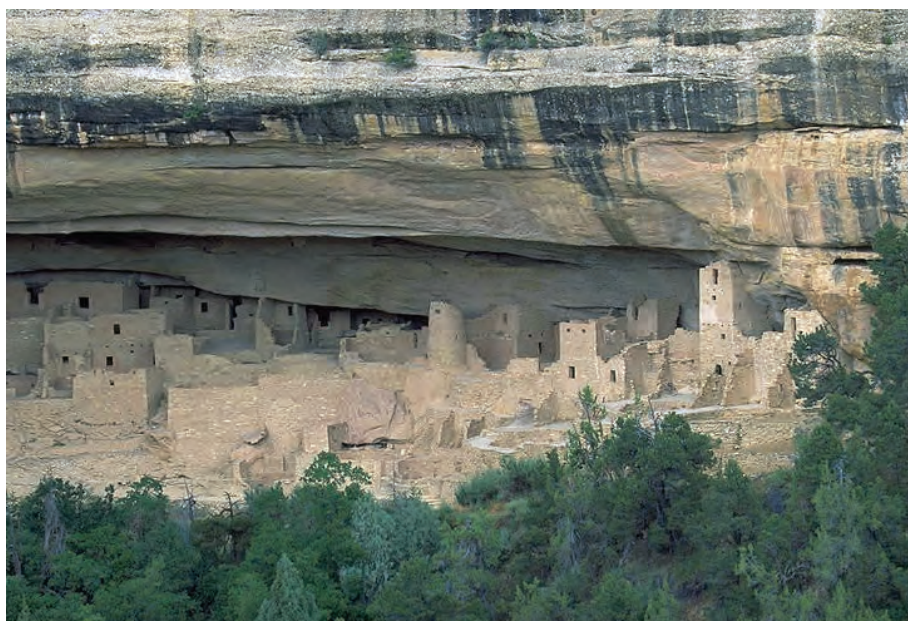
dades modernas. Los iglús del povera Mario Merz (Milán, 1925) rescataron la forma elemental y cósmica de la cabaña eremítica sobre la que el artista trabajó desde 1967 atraído por su cualidad simbólica y arquetípica como manifestación del carácter dual del espacio existencial del hombre: el espacio exterior o mundo de lo social y el espacio interior o abrigo de los pensamientos más íntimos. Los iglús de M. Merz se construían como pequeñas “casas” para el refugio medioambiental y psicológico, abrigos para la intimidad y refuerzo de la dimensión social del hombre cuya particular forma redondeada les confería la función mítica de ser vacío y lleno, interior y exterior a la vez, comprimiendo energéticamente y emocionalmente las tensiones del círculo en un lugar y un momento determinado hacia el centro. La construcción del iglú a partir de módulos extraídos del propio medio hacía, paradójicamente, del frío hielo un elemento eficaz para combatir las bajas temperaturas y la climatología adversa. La imaginación construía “muros” e ilusiones de protección donde la estructura, basada en el conocimiento del medio natural mediante sistemas de edificación inteligentes y la imitación de otras especies animales, propiciaba un entorno habitable más que el propio material de construcción. Así, por ejm., los termiteros resultarían un ejemplo excepcional de climatización del entorno en los que la mayor parte de su estructura estaría destinada no para vivir en ella sino para ser climatizada. En el interior de los termiteros la temperatura se mantendría siempre constante a partir de unas esferas de madera masticada sobre las que crecerían los hongos que mantendrían constante el microclima interno absorbiendo y liberando humedad por medio de la fermentación situadas en la parte central donde estarían las celdas reales, los huevos y alimentos. Los materiales secretados por los propios constructores animales —cera, saliva y seda— harían de los refugios realizados con estas sustancias biológicas un medio resistente al entorno natural. En relación a esto podemos decir que la casa, construida a base de elementos extraídos de la naturaleza, convierte el medio natural en una forma de combatir la hostilidad del espacio donde se ubica. Las casas creadas

bajo tierra guarecen a sus ocupantes de la adversidad del entorno, motivo por el que muchos seres vivos fabrican sus madrigueras horadando el terreno y cavando galerías para asegurar su supervivencia. La casa subterránea que se adapta a la topografía del terreno construida a partir de él, concentraría en su forma un gran poder de evocación como así advirtió Ruth Benedict (*El hombre y la cultura*, 1971) cuando se refirió a las cámaras subterráneas de las cons-

Las viviendas de la Capadocia aprovechan la roca para realizar excavaciones empleadas como vivienda lo que supone un ahorro en transporte y ensamblado de materiales constructivos.



Casas en los acantilados de Mesa Verde. Colorado. USA.



trucciones de piedra de los indios Pueblo de Nuevo Méjico excavadas en la abrupta ladera del precipicio como una de las más románticas habitaciones de la especie humana.

El expresionismo arquitectónico de principios de los sesenta rescató la relación entre forma y función con un sentido más escultórico que el brutalismo recuperaría proyectando en sus edificios un contenido emocional. Así, se diseñaron edificios que funcionaban como obje-



Pep Aymerich. "A historical monument", 220 x 950 x 140 cm. Parque escultórico de Kyonggi-do. Corea del Sur, 2001

tos con grandes implicaciones formales con la escultura. El proyecto de vivienda soñada de Emilio Ambasz, “El hombre en una isla”, consistente en una forma de mon-tículo artificial y unos postes que sostenían la cubierta, se trataba de una construcción afuncional pseudoescultórica próxima a la estética de la nueva folly. Las “follies” en el contexto del jardín paisajista eran construcciones arquitectónicas sin utilidad realizadas por placer estético formal como los templetes, obeliscos, torres, puentes... El concepto de la nueva folly, aunque se alejaba de la forma clásica del jardín de la Ilustración, rescataría la significación del lugar y el carácter afuncional, estético y utópico que definía el entorno paisajista del jardín como espacio de intervención artística. La relación forma-función en la arquitectura abanderada por el movimiento moderno, se distanciaba de los ideales de pureza y sencillez más funcionalistas modernos a favor de una sensibilidad formal de manera que *“los edificios respondieran a nuestros cuerpos como la ropa, protegiéndolos como si fuesen valvas”*⁴, dice J. Maderuelo. Las arquitecturas con apariencia escultórica evidenciaban la correspondencia de la casa con el cuerpo humano especialmente en lo concerniente a las aberturas. Esta nueva relación entre la forma y la función abría las posibilidades de un intercambio disciplinar entre arquitectura y escultura a favor de una construcción significativa y emotiva de poder simbólico y evocador, como la “Casa Interminable” del arquitecto Frederick Kiesler, discípulo de Adolf Loos, un ejemplo de vivienda con la apariencia de ser vivo como demuestra el sistema de habitáculos con forma de alvéolos de la maqueta exhibida en la exposición “Environmental Sculpture” (MOMA, Nueva York, 1964).

⁴ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado...* op. cit., p. 34



Andy Goldsworthy. "Stick hole spring into summer". Scaur Glen, Dumfries shire. Abril-agosto 1999.

La construcción de la casa es una actividad creadora y conservadora del mundo, un "imago mundi", según M. Eliade, es decir, una imagen del mundo que el hombre necesita crear para poder vivir. Desde la cabaña primitiva hasta el edificio moderno el hombre ha construido distintas formas de guarecerse de la intemperie, de encontrarse

consigo mismo y conferirse una dimensión social como garantía de protección física y psíquica. El hombre construye su casa con la que se identifica y proyecta su personalidad hasta el punto de que el ser humano se comprende a partir del habitar de forma que cuando alguien penetra en la esfera del espacio íntimo sin permiso el individuo se siente asediado. Los vínculos del hombre con el paisaje se desencadenan en base a la función de habitar de manera que todo son lugares, todo se genera en un sitio: los lugares son escenarios del alma, donde se nace y se muere, donde se ama y se sueña. La historia de la humanidad, desde la era primitiva hasta la actualidad, nos demuestra que el hombre no puede suponerse separado del entorno. Como en la leyenda griega del gigante Anteo, el ser humano parece debilitarse cuando pierde el contacto con la tierra y su refugio emocional, y de ahí que los desplazamientos migratorios originen traumas psíquicos relacionados con las fracturas con el lugar. A través de la construcción de la casa y otros espacios habitables, el hombre se confiere una dimensión social y afectiva con el sitio que lo vincula con lo local; como dice Ignacio Castro, *“la imaginación trabaja siempre con lugares”* siendo el “locus” contrario al sentido de lo “global” y al hombre como ciudadano del mundo. Teniendo en cuenta que cualquier recinto habitado lleva en sí mismo el sentido de casa –entendiendo “habitar” como aquello que no solo se limita a la casa sino que caracteriza la relación del hombre con el espacio–, si en la “casa”, prolongación del claustro materno y elemento femenino del universo, se concentra todo el modelo de intimidad y significación del lugar como estado esencial del alma, el resto de los lugares con los que seguimos estableciendo vinculaciones afectivas repiten el modelo de la vivienda natal, nuestra primera experiencia con el habitar.

En la experiencia intrauterina se reconoce el espacio como algo exterior al “yo” en el interior de algo que no es el “yo” y que se ubica en el centro del cuerpo materno, a la altura del ombligo, el Universo que, según Mircea Eliade, tiene su origen en el centro. Así como el ombligo es el

centro del cuerpo humano, y el centro es, según Rudolph Arnheim, “*el punto más importante de una figura regular, la clave de su forma y a veces su construcción*”, y la centralidad “*una propiedad estructural indispensable de cualquier composición en las artes visuales*” (Rudolph Arnheim, 1993), el mundo que percibimos responde a la perspectiva centrada en nosotros. Si el círculo es el símbolo del centro donde el ser humano funda su cosmos, la esfera –la geometría que más volumen ocupa con la mínima superficie de contacto– es la metáfora del universo autónomo que el ser huma-



Meg Cranston. “*The Complete Works of Jane Austen*”, 1991. Tanja Grunert Gallery, Colonia. Globo de vinilo de color crema de 457 cm. de diámetro relleno de 100.000 l. de aire equivalente a la cantidad que necesita una persona para leer las obras completas de Jane Austen. El globo se expandía y contraía dependiendo de la temperatura de la galería.

no representa, la forma que tiene mayor aislamiento con el exterior permitiéndole un mejor control climático y estructural frente al frío o calor o fuerza externa medioambiental, como ocurre en el caso de una especie de cangrejo que construye bóvedas con aire en la arena excavando en el



Alfredo García Revuelta.
"Mujer embarazada", 1996

suelo la arena que luego coloca en el techo consiguiendo así una mayor protección del oleaje y de los depredadores con la marea alta. En el caso de las construcciones humanas, el hecho de que todo un edificio adopte una forma esférica —que no conoce la vertical ni la horizontal ni tiene relación con el sistema cartesiano sino que subraya la importancia de su zona central donde todo converge—, representa el mayor desafío a la gravedad porque dicha estructura toca el suelo en un solo punto en un intento de alejarse del suelo y ser autosuficiente, de construirse un universo autónomo. En la forma esférica del cuerpo materno se condensa todo un universo de vida que desde su estado no nato anuncia su carácter autónomo, en sus inicios tan solo dependiente del cordón umbilical que le liga a la madre.

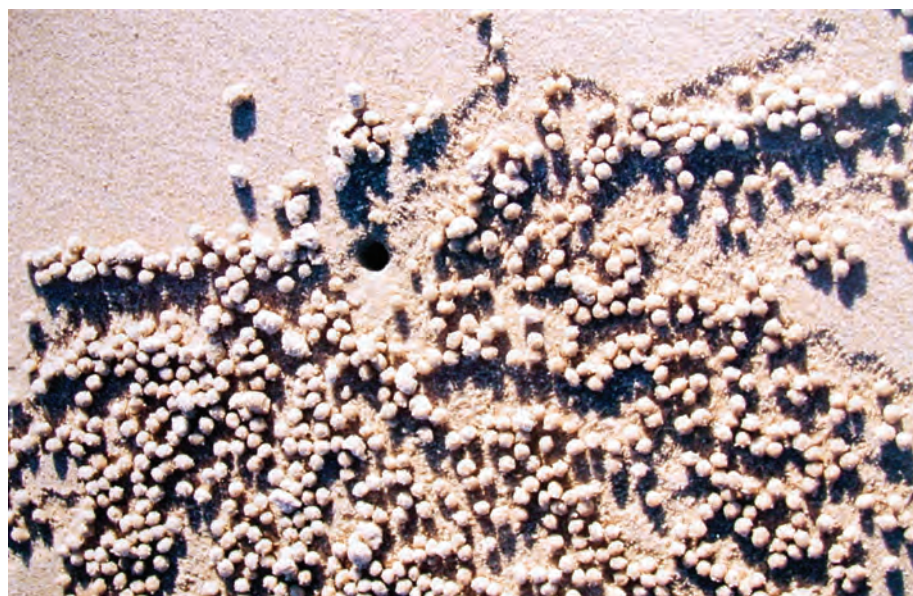
De la antigua casa natal guardamos los gestos primeros cuyo recuerdo aparece súbita y detalladamente cuando volvemos a ella después de un tiempo. Las sucesivas casas en las que vivimos serán para Gaston Bachelard trivializaciones de los gestos de la casa natal en actitudes y hábitos que seguirán la jerarquía de las diversas funciones de habitar ya inscritos en nosotros con la primera experiencia de la casa. De ahí que al entrar a vivir en una nueva vivienda por primera vez el individuo confiera al nuevo espacio los recuerdos de la casa natal. La casa se edifica y toma forma en la medida en que es habitada, y no al revés. Para “construir” la casa es necesario vivir en ella y experimentar nuevas vivencias. La casa toma la forma de su ocupante en base a la función de habitar. La idea de la casa como un cuerpo vivo nos conduce a la importancia de la función como origen de su forma física.

La función de habitar tiene para G. Bachelard la capacidad de comunicar lo lleno y lo vacío de tal forma que un ser vivo llena un refugio vacío. Decía Karl Marx que *“una casa en la que no se vive no es realmente un casa”*. Los escritores hablan de la “habitación humilde” como aquel lugar íntimo que evoca toda la poética del espacio, aquella habitación o casa que independientemente de su sofisti-

Charles Simonds. "Círculos y torres creciendo n° 5", 1978. Arcilla y madera. 23 x 75,5 x 75,5 cm. Col. del artista. La ciudad concebida como una casa grande. La casa como máquina para vivir y la ciudad para circular.



Construcción de bóvedas subterráneas realizadas por el cangrejo Mictyris longicarpus.



cación es la más bella: la casa que concentra la imagen de refugio es precisamente la imagen de casa sencilla asociada al nido. Si bien el interior del nido determina su característica forma cóncava según la forma del cuerpo del pájaro al que cobija siendo el interior de la estructura lo que impone la forma, por asociación, la casa, dice Jules Michelet, *"es la persona misma, su forma y su esfuerzo más*

*inmediato*⁵. Es el cuerpo del habitante lo que configura la casa y su dimensión psíquica lo que la convierte en hogar. No importa la sofisticación del espacio habitado, sino su condición de ser hogar y pequeña parcela del paraíso para el descanso y el bienestar del individuo, cualidades todas ellas referidas a la condición existencial del hombre.

⁵ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. op. cit., p. 135

El hombre ha levantado sus refugios como lugares para el descanso y la distensión del mundo exterior, del mundo activo y dinámico de las relaciones sociales. La casa es un rincón del mundo, un cosmos donde sentirnos protegidos. En función del lugar que el ser humano ocupa según está dentro o fuera de la casa o patria, varía el modo de ser y el comportamiento del hombre: en virtud de la distancia que lo separa de la casa el ser humano adopta actitudes determinadas por su particular relación con el lugar como sucede en el mundo animal donde dentro del espacio definido como propio se lucha con mayor intensidad que en cualquier zona extraterritorial.

El territorio es un lugar impregnado de mitos y rituales –como en el caso ya mencionado de los indios pueblo– que liga al hombre con lo material. En la mayoría de las culturas no existen diferencias entre el mito y el cuento popular o cuento de hadas. Las historias de los cuentos aportan más que una información útil del mundo externo



La isla de la fortuna. Así designó Geoffrey de Monmouth a Avalon, ahora identificada con Glastonbury, en Somerset, Inglaterra. La isla de Avalon ha sido asociada a la leyenda celta del Rey Arturo donde, después de caer herido en su última batalla, se recuperó de sus heridas para volver a rescatar a su pueblo. Aunque Geoffrey no especificó el lugar exacto de Avalon, en su segundo libro, "Vida de Merlin", describió Avalon como el lugar donde la propia tierra "dispuso la sobreabundancia de todas las cosas" no más allá de la costa de Somerset.

⁶ SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación y otros ensayos*. Traducción del inglés de Horacio Vázquez Rial. 2ª ed. (1ª ed., 1969). Barcelona [s.a.]: Seix Barral, 1984. (Biblioteca Breve). p. 11.

⁷ MOLLET, Teresa. "Entrevista a Charles Simonds". En: *Charles Simonds*. op. cit., p. 159.

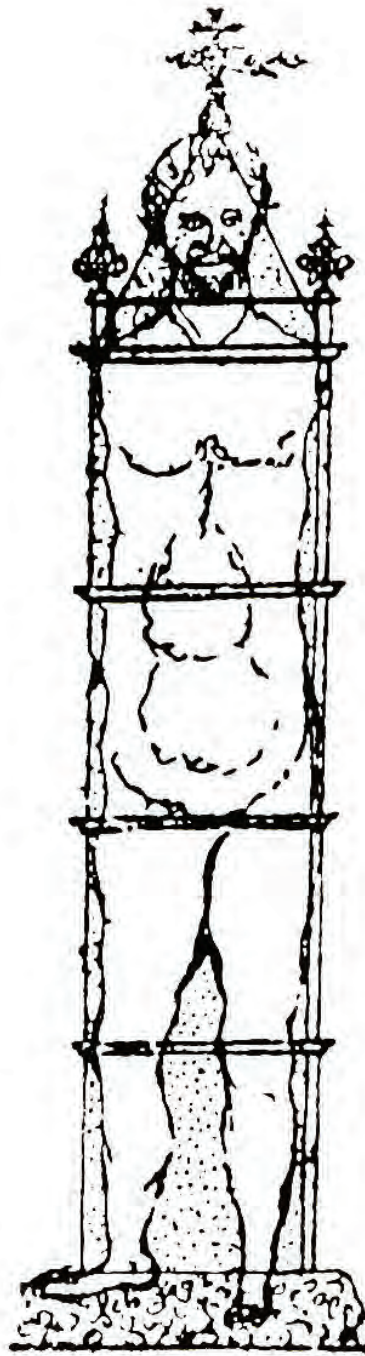
un simbolismo de los procesos internos que tienen lugar en el individuo. Friedrich Schiller decía: *"El sentido más profundo reside en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia, más que en la realidad que la vida me ha enseñado"*⁶. En el taller de escultura dirigido por Claire Verdier en el Centre hospitaliere Sainte-Anne (París, 1994) se invitó a los participantes a realizar una morada de fantasía en una estructura montañosa otorgando a cada uno un espacio personal con la posibilidad conectarlo al de los otros compañeros mediante senderos... Una gran parte del simbolismo del sueño, del ladrillo, la pared, la casa y la ruina quedaron estereotipados en densos lenguajes existencialistas: en todos los casos las paredes estaban para "proteger o encarcelar" y el muro que rodeaba al hospital era percibido como *"quién está dentro y quién está fuera"*⁷. Como contrapartida, los cuentos de hadas, únicos como forma literaria, son capaces de constituir una imagen mental que construye formas fantásticas de lo real, imágenes arquetípicas que el arte ha construido de forma simbólica.

Autores como Charles Dickens comprendieron que las imágenes de los cuentos contribuían a madurar la conciencia y apaciguar las pulsiones del inconsciente. La fan-

Monasterio de Varlaan del s. XVI en un lugar de difícil acceso. Meteora, Grecia.



tasía se acercaba a lo real a través del pensamiento mítico de la arquitectura: si recurrimos al mito para desvelar la naturaleza simbólica de la casa, en el cuento popular de “Los tres cerditos” las construcciones que realizan los protagonistas simbolizarían el avance hacia el progreso en base al tipo de edificación desde la escasa estabilidad de la choza –la construcción arquitectónica más simple construida por el hombre, según G. Bachelard, la “raíz pivote” de la función de habitar– hasta la estructura más resistente de madera o ladrillo⁸. Igualmente, todos guardamos en nuestra memoria el recuerdo infantil de la princesa atrapada en lo alto de la torre: en el cuento de “Nabiza” una hechicera encierra a la protagonista, Nabiza, en una torre a la edad de 12 años hasta que finalmente la princesa escapa ayudada por las trenzas de su pelo siendo el cuerpo el único elemento útil para salir de su prisión y de su desesperante, ilógica e irracional situación de incomunicación. La torre sería la construcción que más se utilizaría como arquetipo de la historia de las Utopías, desde la



“Torre”. Alzado de una torre. Simón García, “Compendio de Arquitectura”, 1681

⁸ BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. 4ª ed. (1ª ed., 1999). Barcelona [s.l.]: Crítica, 2003. (Biblioteca de Bolsillo). p. 49. [Según el análisis psicoanalítico del cuento en relación a las pulsiones del inconsciente desde la personalidad encarnada en los tres cerditos dominada por el “ello”, “yo” y “super yo”, y del lobo como representación de las fuerzas asociales del inconsciente, finalmente solo el “yo” consiguió combatir la agresión externa del depredador siendo la personalidad del cerdito constructor de la choza, la estructura más primitiva de las tres viviendas, la que venció al lobo. El “yo” habitante de la cabaña más sencilla y metafóricamente vinculada a la noción de hogar como refugio del ser concentraba en sí cualidades que le dotaban de una mayor resistencia frente a los peligros del mundo exterior. Según B. Bettelheim, si recurrimos al simbolismo del mito en el cuento de “Los dos hermanitos” de los hermanos Grimm encontramos una referencia a la casa natal. Los dos hermanitos se adentraron en el bosque, lejos de la casa natal, su único y primer hogar, para planear su futuro. El bosque simbolizaría el lugar

donde uno se autorrealizaba requiriendo el abandono del universo familiar como lugar de seguridad y protección. El ser impulsado a marcharse de casa vivía fuera del hogar natural una experiencia de superación llena de peligros psicológicos. En estas correspondencias analizadas por los psicoanalistas se basó Ania Teillard para explicar cómo en el sueño la imagen de la casa representaba los estratos de la psique.]

Torre de Babel en la más temprana antigüedad hasta el monumento de Vladimir Tatlin a la Tercera Internacional. La torre construía un paraíso a medio camino entre el universo terrenal y el celestial; una posición dominante sobre el nivel de la tierra como construcción ideal que nos elevaba desde las profundidades a las alturas. La torre sería el ideal que encanta a todo soñador de una antigua morada porque dominaría el espacio y concentraría la vida íntima de la cabaña eremítica en altura y ascensión. En la Edad Media, torres y campanarios se utilizarían como atalayas por su estratégica elevación entre la tierra y el cielo que equivaldría a una ascensión tanto física como espiritual por encima de



David Nash. "Crack and Warp Column", 1989

toda norma social. La correspondencia simbólica de la torre con el conocimiento haría del desorden de Babel la torre del desacuerdo lingüístico y del fracaso cultural; la torre como empresa quimérica de ideal de construcción social que inspiraría, como mencionábamos, proyectos de monumento urbano como el “Monumento a la III Internacional” (1919) del constructivista Vladimir Tatlin concebido como una unión de pureza artística de las formas –pintura, escultura y arquitectura– a través de un cónico y cúbico trabajo espacial de estructura espiral diagonal dinámica. Con un fin utilitario y social este proyecto –que nunca llegaría a realizarse– evidenciaría al menos que el carácter y significado de los monumentos no se correspondía con las obras de los monumentos históricos en base a su destino original sino que era el individuo quien realmente se lo atribuía.

Cuando el artista David Nash (Esher, Surrey, 1945) construía escaleras que no conducían a ningún lugar y a todos a la vez unía la escultura con la tradición simbólica de la arquitectura recreando artísticamente torres, cúpulas, columnas, etc. como metáfora del drama de la inevitable ruptura del hombre con la naturaleza y de un anhelo de retorno a través de la forma orgánica. La escultura se servía de la arquitectura para dotar de carga arquetípica al objeto artístico en base a la relación del hombre con el mundo siendo la torre la única construcción definida por la vertical, y de ahí su analogía con la figura del cuerpo humano. Las ventanas del último piso, como señala Juan Eduardo Cirlot, casi siempre grandes, se correspondían con los ojos y el pensamiento humanos. Según J. E. Cirlot en relación al estudio realizado por los psicoanalistas, en la vivienda se producía espontáneamente una identificación entre casa y vida humana, entre cuerpo y pensamientos humanos. La casa era la morada individualizada, una expresión de una personalidad individual y un medio de vida: *“la relación del hombre con su casa es comprendida a través de la intensidad de su relación con su cuerpo. El habitar en una casa es una especie de encarnación”*⁹. Así, por ejemplo, según explica J. E. Cirlot, la cocina donde se

⁹ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op. cit., p. 247

transformaban los alimentos podía significar el lugar de una transformación psíquica en sentido alquímico, de la misma forma que la fachada visible desde el exterior de la casa se correspondía con el lado manifiesto del hombre, la máscara. Según relata Bilz existe una expresión noruega, “*altes Haus*”, cuya traducción sería “vieja casa” imposible de traducir literalmente pero similar a nuestra expresión “¡querido amigo!” utilizada para llamar a alguien bromeando aludiendo a la identificación entre el hombre y la casa.

La casa como metáfora del “ser-en-el-mundo” heideggeriano nos recordaba que el hogar conectaba la psique y el cuerpo siendo la tierra, el cuerpo, el yo y la casa la misma cosa, de manera que como dice un anónimo popular francés “*si tu as deux maisons, tu perds la raison*” (“cuando tienes dos casas pierdes la razón”). El film de Eric Rohmer “*Les nuits de la pleine lune*” (Las noches de la luna llena, 1984) cuenta la historia de una mujer que vive en la casa de su pareja, un arquitecto que ha diseñado su propia vivienda en un suburbio de París. Cuando la mujer decide ir a vivir al centro de la ciudad porque el barrio donde vive ya no es de su agrado, su compañero se resiste a cambiar de domicilio por lo que la protagonista se ve obligada a habitar en dos casas diferentes. Finalmente, la película acaba con la ruptura amorosa como consecuencia de la presión y desestructuración que representa la dualidad en el concepto de hogar.

Al igual que en los distintos órganos corporales con funciones determinadas dominan un estado emocional específico, en la casa concebida como un cuerpo cada rincón está vinculado a una función psíquica: “*Cada habitación resume un determinado tipo de sombra psíquica, elaborando así una lectura somática de esa segunda piel que forma nuestro entorno privado*”¹⁰. La artista Eulalia Valldosera en la obra “Apariencias” persiguió la reconstrucción de la casa del yo viviendo el hogar como un cuerpo a través de los distintos espacios de una casa donde cada habitación albergaba una función corporal específica que habitualmente se desarrollaba en ella. Las “apariencias” de E. Va-

¹⁰ CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. op. cit., p.121

llos se atomizaban entre objetos y espacios a partir de fragmentos de suelo y paredes que funcionaban a la vez como soporte y pantalla de proyección de luz donde el objeto y su poder de evocación se traducían en una realidad de apariencias animadas por la memoria de recuerdos significativos. La casa de “Apariencias” habría quedado deshabitada dejando como testimonio de la huella humana los objetos que les pertenecieron y que se presentaban como prolongaciones de los habitantes que aludían a un uso corporal y existencial, los recuerdos de quienes habitaron en ella que aún perduraban en su ausencia.

El cuarto, para G. Bachelard, representaría un espacio íntimo que ya no vemos y se habría hecho tan tranquilo que en él se localiza toda la tranquilidad de la habitación siendo la casa un cuerpo de imágenes que hacen del hogar el estado del alma y permiten hablar de la psicología de la casa. La casa es nuestro rincón en el mundo, un instrumento para afrontar el cosmos, de ahí la importancia de la casa-hogar en la vida psíquica del habitante. A través del cuerpo se relacionan los objetos de la memoria con los estados emocionales internos del individuo, lo que fundamenta el hecho de que mediante dichos objetos las funciones corporales se vinculen a las psíquicas. A partir de los objetos (cajones,



Jan Vercruysse. Contribución a la exposición “Chambres d’amis”. Representación de la habitación del músico Johan Gri-monpriz. Tres marcos: uno vacío, otro que representa un violín, y la ventana.

cofres o armarios) nuestra vida íntima cobraba un modelo de intimidad: los objetos de la intimidad serían las encarnaciones de los recuerdos de las vivencias personales colocadas en algún espacio de la casa de forma que los objetos de la soledad serían los objetos de los recuerdos de soledad.

En la casa de la infancia, allí donde el inconsciente está alojado desde que somos niños, los recuerdos de protección tienen cobijo y volvemos a ellos toda la vida en nuestros sueños porque los lugares donde se ha vivido el ensueño generan nuevos ensueños. El sueño permite revivir el pasado y habitar por el recuerdo de manera inigualable por acción de la imaginación. Si la imaginación empuja el tiempo hacia delante, el sueño trabaja de forma atemporal, como en un “eterno presente” que en términos geométricos se corresponde con el punto central de la estructura espacial tridimensional. En esa zona central, intemporal e inespacial resulta imposible cualquier distinción entre los objetos manifestados de forma que el sueño, donde el espacio y tiempo no existe, es incapaz de ofrecer imágenes –debido a la ausencia de diferenciación entre ellas– y generar nuevos recuerdos. Ante la falta de referencias espacio-temporales, el sueño no es útil para habitar por el recuerdo porque la memoria ya no puede ser activada: habitar oníricamente la casa equivale a vivir en ella aún estando desaparecida siendo el ensueño la única forma útil de habitar por la memoria capaz de activar los recuerdos y hacerlos duraderos durante toda la vida¹¹.

¹¹ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. op. cit., p. 45. [El sueño es más poderoso que el pensamiento. Son las potencias del inconsciente quienes fijan los recuerdos más lejanos. Habitar oníricamente la casa natal es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado. Sin embargo, para G. Bachelard, los ensueños son más útiles que los sueños en cuanto que los primeros, a diferencia de los segundos, son portadores de impulsos subjetivos y profundos de ilusiones y fantasías. Así, para psicoanalizar el inconsciente es necesario llegar al plano de los ensueños, al margen del psicoanálisis normal que se sirve de los sueños.]

El ensueño hace imborrables e imperecederos los recuerdos revividos por la fantasía de manera que, al igual que sin el inconsciente los segundos, más remotos y sin residencia, sin el primero se paralizan y se hacen inmóviles. Cuando el tiempo ni siquiera puede ser impulsado por la imaginación, al menos el espacio alberga la memoria que reside en el inconsciente vivificada en el sueño estando los recuerdos más profundos, según G. Bachelard, situados en el sótano de la casa. Podemos hablar de la casa como una estructura lógica espacial organizada geométrica y simbóli-

camente: desde la verticalidad de la casa, en el eje que sitúa el sótano y la buhardilla, “bajar al sótano” es participar de los poderes subterráneos del inconsciente. Las escaleras de la casa que suben/ bajan a la planta superior/ inferior serían el medio de unión de los distintos planos psíquicos cuyo significado estaría vinculado según el sentido físico ascendente/ descendente. La memoria residiría bajo protección en el espacio geométrico de la casa porque los ensueños permanecerían inmóviles, atemporales; y el tiempo suspendido en el pasado se activaría gracias a la imaginación de forma que con el recuerdo se habitaría la casa natal durante toda la vida. El espacio de la casa, sea habitado oníricamente en el sueño o por el recuerdo en el ensueño, guarda una relación directa con el tiempo bien de forma intemporal en el sueño o bien de forma imperecedera en el ensueño. Esta concepción solapada de la arquitectura y la psicología del individuo llevó a la artista Doris Salcedo a referirse a la casa como algo más que un espacio poblado de objetos, como un lugar experimental de objetos-en-el-espacio en clave de representación estética. La artista parecía cumplir las premisas que para Fernando Pessoa harían duradera la



Doris Salcedo. “La Casa Viuda III” (detalle), 1994. Madera y fabric. Dos partes, 258,5x86,5x6 cm; 83,5x86,5x5 cm. Instalación “Doris Salcedo”, Le Creux de L’Enfer, Thiers, Francia, 1996

obra artística en el tiempo: su construcción como resultado de la voluntad e inteligencia, su profundidad psicológica y el carácter abstracto y general que la emoción emplea.

Cuando el sujeto no ha establecido aún contacto con el espacio destinado a vivienda no se puede hablar de la casa en términos de hogar. De todos es conocido por experiencia propia o ajena el vacío que se siente cuando se entra a vivir en una casa nueva como aquel que sufren muchas parejas al instalarse por primera vez solos en la vivienda aún no referencial para después construir una red de relaciones basadas en el habitar. El ser humano no es indiferente a una casa vacía o en ruinas: existe una extraña melancolía cuando abandonamos nuestro hogar o se demuele un bloque de edificios donde los restos de las vidas privadas quedan lejanos y expuestos al público. Esta idea nos lleva a la reflexión sobre el vacío que deja la ausencia de los objetos, testimonios de lo humano. En relación a la polivalencia del espacio existen lugares que cambian de aspecto o de función, o que tienen usos diferentes según las horas o períodos de tiempo: espacios de paso (medios de transporte), de detención provisional (cafés,...) o de reposo (casa, cama...), espacios compartidos por varios usuarios a los que se otorgan funciones distintas y personales, espacios que durante algún tiempo han padecido alguna reforma estructural y han tenido que ser tapadas y cubiertas sus señas de identidad resultando lugares asépticos y sin historia a la espera de ser reformados. El espacio está en continuo cambio. Los espacios cambian al transformarse las vivencias personales y los objetos que los conforman y llenan, al variar el uso y las relaciones de los mismos con el individuo. Al respecto del deseo de inmutabilidad del espacio Georges Perec escribe: *“Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, (...). Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apro-*

*piado*¹². Frente al aspecto de una casa muda, sin objetos, que dista mucho de la que muestra señas de identidad a través de objetos que son presencias de una vida humana que han sido usados o están a punto de serlo, la posibilidad de un espacio eterno al devenir del paso del tiempo y de la historia parece una utopía donde descansa la raíz y el significado original de lo que verdaderamente es el espacio, indefinible en su compleja naturaleza inheren-

¹² PEREC, Georges. *Especies de espacios*. op. cit., p. 139.



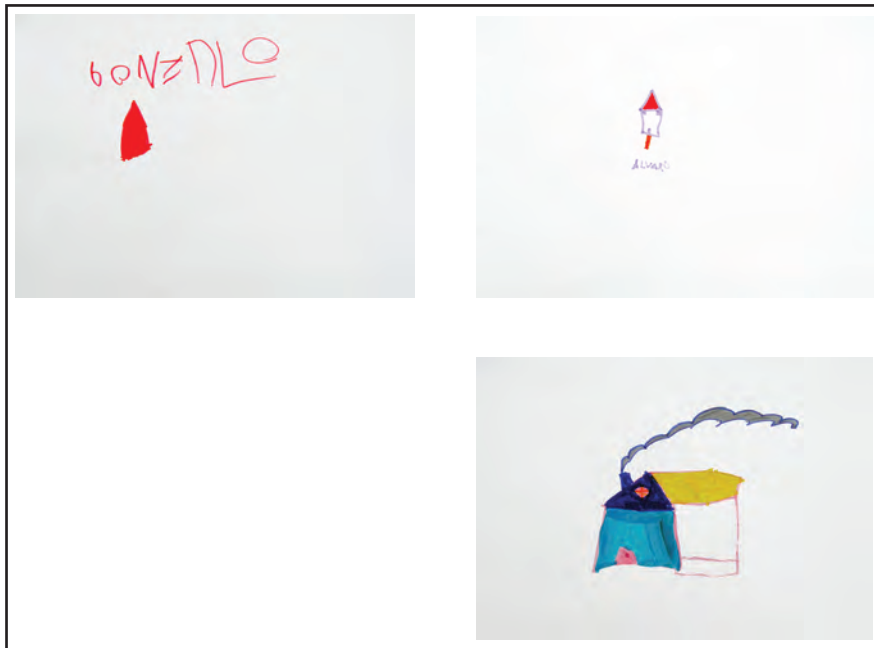
Contraposición entre la casa con los objetos expuestos e intactos (foto abajo) y con los objetos cubiertos y ocultos a la mirada (foto arriba), que hablan de la ausencia de recuerdos, de vivencias en el espacio cotidiano y familiar.

te al hombre analizada desde la investigación artística.

Si retomamos la teoría de G. Bachelard acerca de la casa como estado del alma y la reflexión de George Sand en base a la cual se pueden clasificar a los hombres según aspiren a vivir en una choza o un palacio, podemos establecer una relación intrínseca entre el hombre y su morada a través de la función de habitar. H. G. Liehtenberg, uno de los autores favoritos de L. Wittgenstein, reflexionaba también sobre la posibilidad de clasificar a los hombres según las casas donde viven que al convertirse en hogar pasan a ser una proyección del espacio subjetivo del habitante. En “Citadelle”, la “Ciudad en el desierto”, Antoine de Saint-Exupéry escribía: *“He descubierto una gran verdad, la de saber que los hombres habitan y que el sentido de las cosas varía para ellos según el sentido de sus casas”*¹³. La tipología de la casa, su arquitectura, nos habla del habitante y de su visión del mundo. La correspondencia entre el espacio y el espíritu convierte la arquitectura de la casa en un generador del pensamiento humano que busca respuestas.

¹³ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op cit., 119. BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*

En la casa se concentran dos valores, el arquitectónico y el cognoscitivo, que desde el análisis artístico según B. Buchloh perseguiría también la escultura de vanguardia desde 1913 decantándose hacia dos polos, la arquitectura y el modelo epistemológico. En virtud del carácter simbólico y antropológico del espacio y del aspecto tipológico de la casa relacionado con la personalidad del individuo, se deduce la forma que tienen las ciudades siendo la casa lo que mejor caracteriza las costumbres, los gustos y los usos de un pueblo. Psicoanalizar la casa es analizar la naturaleza ontológica humana, es decir, entender la casa como instrumento de análisis del alma del hombre y de sus capacidades creativas. Del estudio del dibujo de niños de casas se extrae el tipo de relación espontánea que se establece entre el ser humano y el lugar de manera que *“pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profun-*

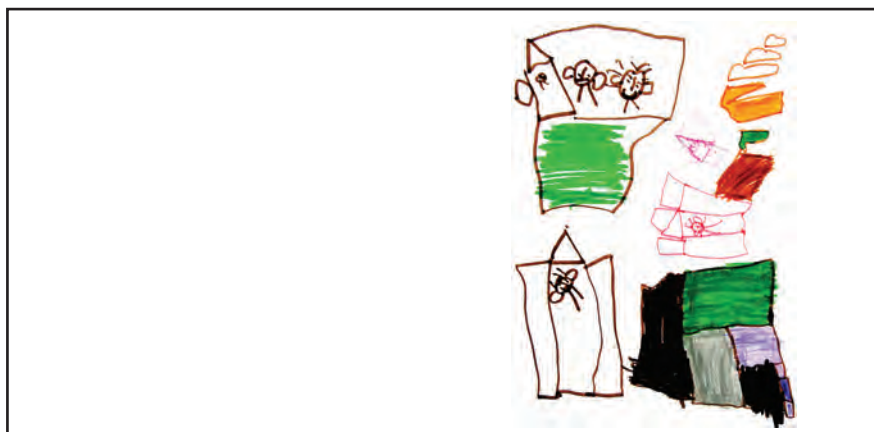


Proyecto “Dibuja una casa” en colaboración con la profesora de educación infantil Ángela Gallinal realizado con niños de 4 años en el colegio “C.E.I.P. Montelindo” de Bustarviejo, Madrid. Para ello se utilizaron soportes de papel, ceras y rotuladores.

Concepto de casa de la más simple a la más sofisticada de perspectivas.



Casas crispadas y armónicas.



Distintos compartimentos dentro de la casa y formas de ocupación.

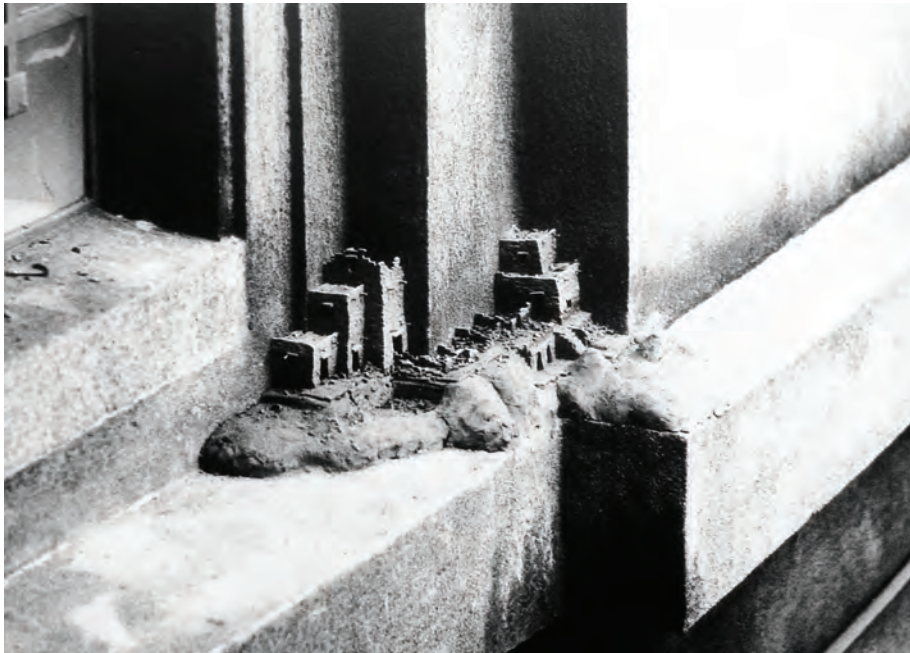


Casas que apuntan al cielo con personas que viven en los tejados.

¹⁴ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. op. cit., p. 105. [Cuando la casa es feliz, dice la psicóloga Mme. Bahf, el humo juega suavemente encima del tejado; por el contrario, el dibujo de casas estrechas, cerradas y frías denota que el niño ha vivido escondiéndose en un armario a la menor alerta. De la misma forma, la psicóloga Françoise Minkowska habla de “casas cinestésicas” como aquellas que, a diferencia de las “casas inmóviles” o rígidas, dibujadas con cortinas, se representan con tiradores en las puertas que invitan a habitarlas, a entrar en ellas.]

do donde quiere albergar su felicidad”, dice Mme. Bahf¹⁴.

En el dibujo infantil de la casa encontramos la esencia de la cabaña primitiva, la estructura simple del hogar, la esencia de la vida íntima: la casa sencilla que nos protege del cosmos, símbolo de la primitividad del refugio que representa para los arquitectos todos los problemas técnicos a escala reducida derivados de la adecuación estructural y materiales a las necesidades del individuo. Según L. Wittgenstein, si bien la función de la vida se definía en las diferentes interpretaciones simbólicas espaciales de la casa desde la investigación artística, a través de las diminutas construcciones levantadas en relación al cuerpo del espectador como representaciones simbólicas de la casa y evocaciones de lo terrenal y humano, como los edificios enanos o “Dwellings” que Charles Simonds levantó en Manhattan y otras ciudades, réplicas silenciosas de los rascacielos y otras pretensiones desproporcionadas de la arquitectura y el urbanismo del s. XX, los cambios de escala en el objeto artístico mediante elementos miniaturizados constituyen un mecanismo transgresor de la realidad que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción transportándonos a un mundo fantasía donde la construcción del ideal de universo doméstico como la construcción de la fábula en la que la verosimilitud, la materialidad y la intensidad de los trabajos acercan la fantasía a la realidad.

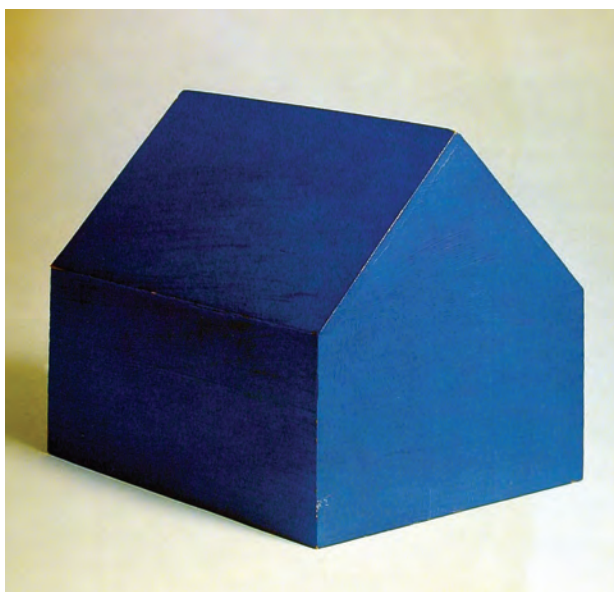


Charles Simonds. "Dwelling (Morada)", 1980, Dublin

4.3. Construcción del universo doméstico y social

Con el objetivo de conseguir mayores espacios libres en las grandes ciudades de principios del s. XX se construyeron gigantescos rascacielos que se levantaban casi inmateriales donde el peatón parecía ser aplastado por la arquitectura en contraste con las bajas residencias compactas. La visión heterogénea de estos edificios inabarcables desde un solo punto de vista reflejaba la visión multidisciplinar en la concepción espacial de la época. Las creaciones liliputienses (“Little People”) de Charles Simonds desafiaban la grandeza convertida en exaltación tecnológica de los rascacielos que incrustadas en arquitecturas reales y lugares de entidad social y geográfica funcionaban como mitologías en un sentido cósmico y casi arquetípico, como apelación a la naturaleza como origen y construcción de la casa desde las referencias mitológicas próximo a las creencias dogon. Para C. Simonds, los Dwellings surgían con la intención de realizar una *“civilización imaginaria de pueblos pequeños”* como *“una obligación de encontrar una casa para los Little People”*. Por otro lado, la utilización minimalista de la vivienda en torno a la cabaña primitiva definió el trabajo del artista Joel Shapiro realizado a base de diminutas casas ubicadas en vastos paisajes del espacio diáfano de la galería, arquitecturas próximas a la estética minimal de los

rascacielos. A diferencia de los prismas acristalados de los rascacielos que cercanos a la estética minimal y a los ideales puristas del movimiento moderno se elevaban a una altura sobrecogedora sobre el suelo urbano, la vivienda unida a la tierra y a lo terrenal representaba el valor emocional y simbólico. Si el propósito metafísico de los rascacielos consistía en tocar y penetrar el cielo, el de la casa, entendida como hogar y refugio emocional, era el de proteger al individuo del cosmos, en base



Joel Shapiro. "Untitled", 1985-86. Oil on bronze. 15,2 x 17,8 x 14 cm. The Eli and Edythe L. Broad Collection



Sol LeWitt. "Irregular Tower (Horizontal Blocks)". Connecticut College, 1997. 914,4 cm. de altura

a una arquitectura definida por la visión total de los objetos en el espacio, por la concepción espacio-temporal de los volúmenes según factores cósmicos y terrestres más que por su apariencia formal particular. Al contrario, la arquitectura de casas alejadas de la naturaleza carecerían del modelo de intimidad de la cabaña arquetípica en una relación entre morada y espacio construida sobre el artificio. En la ciudad, los edificios con elevadores perdían la verticalidad otorgada a la escalera según el sentido simbólico del ascenso/descenso, y el sentido original de la casa como refugio se disolvía con la complejidad de las construcciones urbanas y la superabundancia de espacio que caracterizaría la sobremodernidad. Con el desarrollo de la industria moderna esencialmente material y sin contenido emotivo los nuevos medios de expresión se alejarían de la vida íntima y personal del hombre, como definió la arquitectura del s. XIX basada en la belleza de la función y de la forma adecuada a la función que condujo hacia la pérdida de unidad y del equilibrio en el habitar humano patente en las Exposiciones Universales. Fruto de la ausencia de los lugares antropológicos y significativos para la vida íntima se generaron viviendas más próximas a la máquina que al refugio, debilitándose la función del habitar y haciendo necesario la diferenciación entre el concepto de casa y el de hogar¹. Ante la pregunta de qué convierte una casa en hogar —si es que existe alguna casa irreflexiva—, lo que confiere al lugar habitado la categoría de “hogar” sería la comprensión del espacio como lugar de significaciones desde un sentido social como concepto de felicidad. La modernidad inventó el confort de la vivienda del progreso haciendo de la casa un símbolo de seguridad y estatus económico social. Para hacer que la gente sintiera sus ciudades como hogares parecía lógico asumir que la ciudad tenía interiores y que los espacios privados también eran espacios urbanos por lo que el bienestar del individuo se midió en base a la calidad de la función de habitar los espacios domésticos. La responsabilidad de los urbanistas estaría, pues, en ajustar el modelo urbano a las necesidades internas de los individuos en base a la relación ontológica entre el hombre y el espacio.

¹ GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura...* op. cit., p. 450 [El hombre necesita sentir que su estado íntimo está en armonía con el ambiente que le rodea. No es posible mantener un alto grado de desarrollo si éste permanece apartado de nuestra vida emotiva. De ahí la importancia que para los surrealistas y dadaístas tuvieron los objetos y utensilios comunes y para los artistas del land art los materiales naturales, objetos anónimos y sin pretensión artística. La sensibilidad con los aspectos del mundo y los nuevos modos de percepción —que a su vez implicaron nuevos sentimientos para los que fue necesaria una nueva definición de arte— ha sido el objetivo de los artistas: descubrir e inventar nuevas relaciones entre el hombre y el mundo que facilitaron la comprensión del espíritu humano encontrando símbolos exteriores para los sentimientos que permanecían en nosotros en estado caótico y obsesivo. Atendiendo esta transformación de la noción de refugio, Le Corbusier, en 1923, pidió que la casa fuera considerada una “máquina de habitar” recuperando para el espacio posmoderno la función del habitar a través del concepto de casa.]

Jugando con la noción de la ciudad como una gran casa la importancia de su morfología radicaba más que en su funcionalidad en su razón de ser, en definitiva, en la psicología de la casa. Para ilustrar la relación psicológica entre el individuo y su morada, Jorge Luis Borges decía: *“una casa, al fin y al cabo, es igual a otra casa; lo que importa es si está en el cielo o en el infierno...”*. Que la casa sea un pedazo de cielo o un rincón del infierno depende del modo de habitar y del estado psicofísico de la persona que vive en ella. Le Corbusier encontró en la casa el origen y fin del urbanismo, de forma que la concepción del urbanismo se vinculaba a la preocupación del buen habitar: *“la ciudad empieza en la casa, sus estudios urbanísticos se cimientan en el estudio detallado de la vivienda, en la actividad que se desarrolla en ella, en la comodidad que debe procurar”*². El urbanismo respondía, así, al concepto espacio-temporal de la época y necesidades humanas del momento centradas la imperiosa necesidad del hombre de no ser apartado de la Naturaleza. La ciudad como centro vivo era un lugar dinámico que se disfrutaba en colectividad por lo que el crecimiento de la ciudad, como expresión de las relaciones humanas y sociales, se relacionaría con un organismo vivo. Haciendo análisis histórico, esto es lo que ocurrió con las ciudades generadas por voluntad popular y sentimiento de colectividad como las que caracterizaron la cultura griega del s. V a.C. –que vieron nacer la democracia– y algunas ciudades europeas del medievo cuyo trazado de calles respondía a un sistema de círculos concéntricos definidas según un sentido de comunidad, que después vendría sustituido por el individualismo del Renacimiento –cuando se descubrió la perspectiva y un punto de vista antropocéntrico– generando un urbanismo de tipo radial en cuyo centro se ubicaba la plaza donde se construía la iglesia. *“Los conceptos de país, de patria y de hogar suelen simplificarse en la idea del “entorno”, es decir, lo que nos rodea. Al pasar a concebir nuestro lugar, nuestra parte del mundo, como “entorno”, como lo que nos rodea, estamos estableciendo una profunda división entre éste y nosotros mismos”*³, dice Wendell Barry. Bajo la idea de entorno como ajeno al hombre

² MONTEYS, X. *La gran máquina. La ciudad de Le Corbusier*. Barcelona: Serbal, 1996, p. 11.

³ Cfr. BERRY, W. “The Unsettling of America: Culture and Agriculture”, 1986. En: LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 54.

subyacía la pérdida de la percepción del individuo de sí mismo y del medio en que vivía. El bienestar de las ciudades nos devolvía a la experiencia del hogar, al refugio.

Según Lucy Lippard, fruto de la generalizada problemática pérdida del hogar, el mundo parecía tornarse hostil viendo en la agresión hacia la naturaleza la consecuencia de la pérdida del lugar en el mundo. En base a la definición de “ecología” como parte de la biología que estudia las interrelaciones de los seres vivos entre ellos y con su medio, la razón de la crisis ecológica estribaba, según L. Lippard, en esa pérdida del hogar. Si revisamos la raíz etimológica del término “ecología”, que en griego significa “hogar”, parece difícil encontrar hoy en día un “lugar” en el mundo caracterizado por lo que George Lukàcs llamó “carencia trascendental de hogar”. Ya M. Heidegger había proclamado que la carencia de hogar se convertiría en el destino del mundo, una consecuencia de la inevitable alienación de la función de habitar potenciada por los llamados desiertos artificiales de la sociedad occidental.

La sociedad que conocemos y llamamos histórica sería, para Giulio Carlo Argan, una sociedad de la posesión. El objeto vale en cuanto puede ser poseído por el sujeto. La casa, como propiedad del sujeto, sería un objeto de posesión y prestigio social, así como un motivo de rivalidad en muchas comunidades humanas y, en algunas culturas, elemento fundamentalmente femenino⁴. El concepto establecido de hogar convencional se transforma en sentimiento de seguridad cuando se concreta en una casa (“casita con jardín”). Para que el hombre habite un lugar fijo no basta con que se establezca sin más, sino que se aferre al sitio. La paz se establecería con la delimitación con el exterior del dominio habitado como salvaguarda de nuestro pequeño paraíso doméstico. Desde el punto de vista legislativo, la pena de “allanamiento de morada” definida como *“penetración o estancia ilegal en una morada ajena”* es peculiarmente severa, lo que reitera una vez más el carácter sagrado e intocable de la casa. Si

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. op. cit., p. 39. [Al final, dice G. C. Argan, se considera a la totalidad del mundo como objeto poseído, y al objeto como universal. A esta reflexión hay que añadir, según J. E. Cirlot, acerca de la definición de la casa, la de los místicos que han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como casa, o como jardín cerrado, además de arca o muro. Ruth Benedict destaca cómo la vinculación de la casa a lo femenino es también patente en la comunidad de los Zuñi, los grandes indios “Pueblo” occidentales de América. Los hombres Zuñi construyen las casas que pertenecen colectivamente a las mujeres. El grupo de parentesco sanguíneo está arraigado a la propiedad de la casa a través de un vínculo familiar matrilineal: a las abuelas, hijas e hijas de las hijas les pertenecen la casa y el grano en ella acumulado, producto del trabajo del hombre. El hombre se va de casa de su madre cuando ella muere y dicha casa se convierte en la casa de su hermana. Igualmente, cuando un hombre deja a su mujer vuelve al refugio materno abandonando la casa y el grano producido en ella. Como para los dogons, para

quienes “*el mito es el origen de la ordenación y la articulación de las cosas*”, en “La Casa de los Hombres” cualquier cambio en la situación social de los miembros es inmediatamente reproducida en el suelo por el desplazamiento de su mosquitera de un punto a otro. Para las tribus nómadas de casas móviles el territorio es el espacio primero y su arquitectura se asimila a las señales, marcas... del terreno, —una escritura simbólica, el “cuerpo primero”, el de los ancestros— que permite leer el territorio de manera antropomórfica. En las sociedades sedentarias la noción más estable de “casa” puede llevar a considerar la casa como lugar de reunión del cuerpo masculino y femenino, o imponer una relación jerárquica en el seno de la pareja o grupo, haciendo de la arquitectura de la casa una garantía del mantenimiento de poder y estructura social. La fundación de la casa es motivo de ritos sagrados para algunas comunidades. La construcción de las nuevas casas sirve para dar la bienvenida a los Shalakos —espíritus y “grandes mensajeros de los dioses de la lluvia”— mediante el Festival Shalako que cada año consagra las viviendas recién construidas. En algunas co-

a alguien se le arrebatara la casa, se profana su espacio íntimo provocando un desequilibrio psíquico en el individuo.

La esencia de la casa ha sido representada con más frecuencia en la poesía, ficción, cine o pintura que en la arquitectura quizá por su carácter poético ya atendido por el humanismo. Por ejemplo, las novelas de Stendhal y Balzac de principios del s. XIX hablan de la existencia de una moral que une a la gente con los objetos de sus espacios interiores. Estos objetos son indicadores espirituales, que



Pepe Espaliu. “Sin título”, 1989. Bronce, dos piezas: 22 x 19 x 18 / 25 x 18 x 10 cm.

funcionan como medidores de la integridad psíquica de su propietario bajo “correspondencias” que, sin embargo, se eclipsarían con la consolidación del capitalismo de mediados del s. XIX y el triunfo de hombre hecho a sí mismo. Lo interno decaería para ser sustituido por un dominio de lo material y el alma equivaldría a la cantidad y variedad de objetos que podían ser recolectados y acumulados, según la máxima de *“cuanto más tienes, mas eres”*. El “hogar” es un concepto psicológico con el que la arquitectura difícilmente se compromete, inevitablemente centrada exclusivamente en el diseño de las casas, descuidando la noción esencial afectiva ligada a la vivienda. La casa es el lugar donde la gente dispone sus vidas para hacer de ellas un espacio íntimo y no una compleja construcción técnica sino una estructura difícil de definir subjetivamente.



“Hierro 3” (Bin-Jip). Del director coreano Kim Ki-Duk. 2004. Alta Classics Grupo Alta films.

“Hierro 3” es el título de una película coreana que hace referencia al palo nº 3 menos usado de una bolsa de golf y que relata una historia de personas solitarias y aisladas de la sociedad que ocupan el espacio de otros sin dejarse ver, de casas vacías que son llenadas por otros para

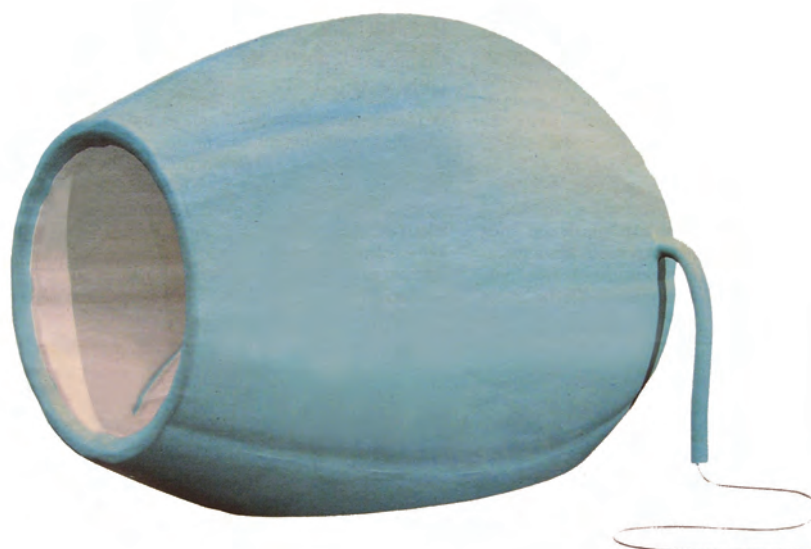
comunidades de la costa noroeste de América la posesión de propiedades es símbolo de poder y un recurso utilizado para combatir al enemigo y salvar las rivalidades. Ellos dicen: *“Nosotros no luchamos con armas. Luchamos con propiedades”*. Así, por ejemplo, en la sociedad de los dobuanos de la isla de Dobu, uno de los pueblos más meridionales de la Melanesia Noroccidental, la propiedad ajena es inviolable y, por eso, penetrar en la huerta de un vecino está prohibido. Cada uno permanece en posesión de lo que es suyo, incluso hasta después de la muerte. Las casas de los muertos dobuanos quedan vacías y abandonadas sin posibilidad de ser de nuevo ocupadas. La propiedad está unida a su dueño hasta después de su muerte; de ahí que usen los encantamientos de enfermedades contra quien viola el sentido de la propiedad, de forma que al colocar una marca de propiedad sobre bienes o árboles, éstos se contaminan con la magia de la enfermedad de su propietario. De la misma forma, el pueblo Navajo quema la vivienda y todo lo que hay en ella en el momento de la muerte. Nada de lo que el muerto ha tenido puede casualmente pasar a otro porque está contaminado.]

colmar el vacío de la ausencia de los propietarios. El protagonista del film busca en la gran ciudad casas desocupadas temporalmente donde instalarse, que detecta confirmando la ausencia de los dueños mediante folletos publicitarios que coloca junto a las cerraduras de las puertas de las entradas de las viviendas y que quedan intactas cuando están deshabitadas durante un tiempo. Una vez dentro de la casa ocupada, el protagonista realiza con normalidad las tareas cotidianas, arreglando cualquier desperfecto que encuentra antes de desaparecer sin dejar rastro alguno de su presencia, abandonando el espacio tomado prestado tal y como lo encontró. Al final de cada estancia en cada una de las casas el protagonista acostumbra a fotografiarse con algún objeto de las mismas como prueba fáctica del uso de los lugares en los que ha vivido durante horas. La película describe un lenguaje de espacios e individuos en relación al lugar según lo cual elegir la casa donde uno quiere vivir y cambiar de hogar continuamente para no echar raíces convierte al individuo en un ser más libre. *“Debemos atravesar serenos espacio tras espacio, a ninguno tenerle afecto como a una patria”*, escribía Hermann Hesse al referirse al espacio que continuamente necesitamos conquistar aunque nunca sea realmente nuestro y acabe deteriorándose con el tiempo y el uso. En contra de cualquier sentimiento de “casa propia” o de pertenencia a un lugar de origen, existe otra forma de vida, la de no llevar más que lo puesto, sin apego a lo material, como vivir en un hotel y cambiar a menudo de casa, de ciudad y de país y no sentirse en casa en ninguna parte pero estar bien en casi todos los sitios. Nos preguntamos sobre la posibilidad de encontrar la felicidad sin un concepto estable de casa y de hogar, sobre la necesidad de tener referencias físicas y afectivas con el lugar como requisito para vivir en plenitud. Los espacios domésticos son como magdalenas proustianas que rememoran los recuerdos ligados al lugar. Todo esto nos invita a cuestionarnos sobre lo que significa vivir un espacio, y si ésto pasa por la apropiación material de espacio. Los diferentes espacios que habitamos, desde la cama, la habitación, apartamento, inmueble, la calle, barrio, ciudad, campo, país, Europa, mundo, hasta el

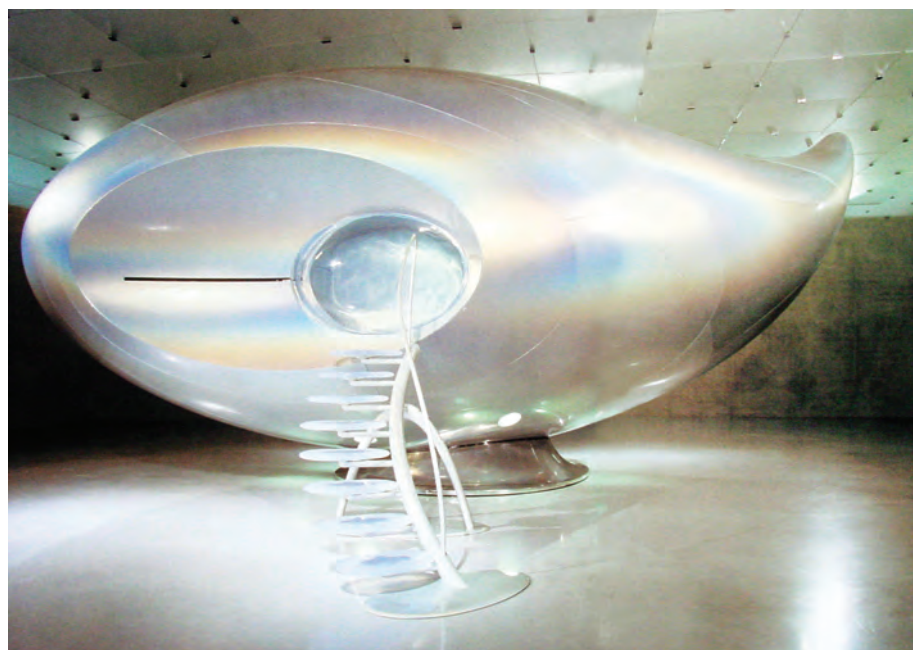
universo... nos hablan de una cantidad de pequeños trozos de espacios que se multiplican, fragmentan y se diversifican en su tipología y función. La descripción de los lugares en los que se ha vivido y a los que nos unen recuerdos especiales implica dejar huella del envejecimiento de los lugares mismos y de los recuerdos, en definitiva, de nosotros mismos por lo que los espacios no volverán a ser lo que fueron porque las experiencias humanas vividas en ellos son irrepetibles aunque podamos volver a ellos en sueños.

La noción difusa y emocional que encarna el término de hogar parece más próxima a la psicología, psicoanálisis o sociología que a la arquitectura y todo lo concerniente al espacio, orden, estructura, color o luz. Sin embargo, aunque la personalidad del arquitecto y del habitante están bastante diferenciadas, ante la problemática actual de los jóvenes que se independizan a la edad de los treinta años como consecuencia de los desproporcionados precios de las viviendas en las grandes ciudades y la voluntad de conservación del confort alcanzado en la casa paterna, la arquitectura busca soluciones económicas y prácticas adaptadas al ciudadano de hoy. La última revolución del diseño es “Emancipator Bubble”, un habitáculo hinchable con forma de burbuja con tomas de agua, electricidad y teléfono para ser conectado a modo de placenta directamente a la casa de los padres, una forma de emancipación dentro de la misma y sin necesidad de abandono del hogar familiar uniendo forma y función en una propuesta arquitectónica adaptada a las demandas de la sociedad actual. La vinculación física de una estructura a otra mayor nos lleva al proyecto escultórico “Wave UFO” de Mariko Mori, una construcción practicable de gran escala que combina, de una parte, la arquitectura biomórfica, y por otra, el espacio espiritual, con el fin de conseguir una interconectividad mental entre los participantes que se comunican a través de la sincronización de sus ondas cerebrales desde tres asientos colocados en el interior de la pieza creando imágenes abstractas de sus propios estados mentales en un “Connected world”, donde la experiencia individual se une a la globa-

lidad cósmica y el espacio privado se abre la dimensión pública. Los tres individuos interaccionan a partir de la visualización de los gráficos generados por cada una de sus mentes que son alterados, a su vez, por sus propias ondas



"Emancipator Bubble"
(www.emancipator.org).



Mariko Mori. "Wave UFO", 1999-2002. Kunsthhaus, Bregenz, 2003/ 590 Madison Avenue, New York, Public Art Fund. Interface de ondas cerebrales, cúpula, proyector, sistema computerizado, fiberglass (fibra de vidrio), technogel, acrílico, fibra de carbono, aluminio y magnesio. Cortesía de Deitch Projects, Nueva York.

cerebrales proyectadas en la superficie de la estructura interna compartida, como una metáfora de la idea budista esencial de conectividad según la cual cada elemento del universo es una parte del todo en un trabajo visionario que combina arte, ciencia, performance, música y arquitectura con la implicación de un equipo de especialistas de distintas disciplinas y nuevas tecnologías, gráficos computerizados, video proyecciones y complejas estructuras técnicas.

A partir de estas dos experiencias, una comercial y otra artística, se deduce a nivel formal el auge de productos de consumo diseñados con formas redondeadas que revolucionan el mercado actual como respuesta a un interés por experiencias táctiles que invitan a la caricia como una necesidad sensorial de retorno a la naturaleza. Refiriéndonos al diseño y decoración de los espacios domésticos, Ramón Sanfeliu, director de diseño de Roca Sanitario, comentaba: *“El lavabo, por ejemplo, será como una fuente integrada en la pared del baño, que con su fluir armónico del agua nos proporcionará esa cercanía a la naturaleza que con tanto anhelo busca la cultura contemporánea (...) La vuelta a los sentidos –el tacto, la vista, el olfato– pretende hacer del cuarto de baño una pieza clave de la vivienda”*⁵, como continuidad entre los objetos y el espacio que los contiene, y el agua como fluir entre las formas. En la definición y construcción de la casa deben intervenir un equipo multidisciplinar de profesionales donde todos tienen un rol particular asignado, siendo el objetivo último el propio habitante que no es tan solo un cliente final sino, antes que nada, la persona que toma posesión de la casa y quien la dota de sentido en función de su uso estético y funcional.

La carrera imparable de la civilización en progreso condujo al desplazamiento irreversible del hombre del campo a las ciudades acusando la dicotomía entre el entorno natural y urbano y creando en el hombre civilizado la necesidad de disfrutar de espacios naturales en el espacio urbano mediante la creación de jardines intervenidos artísticamente para uso y disfrute públicos. Los espacios

⁵ REINO, C. Sección “inmobiliaria”. En: *Metro Directe*, Barcelona, 23 febrero 2005. p. 14.

ajardinados de las ciudades se proyectaron como elementos imprescindibles para el bienestar social público bajo la premisa de arte–naturaleza bajo un diseño paisajístico urbano que respondía a la necesidad esencial del hombre de habitar espacios naturales como una posibilidad para *“devolver a la gente al hogar”*. El urbanista y arquitecto Frederick Law Olmstead, responsable del diseño del Central Park de Nueva York y otras urbanizaciones paisajistas basadas en la idea de “Ciudad Jardín” a las afueras de la ciudad de Chicago, influyó en los artistas de la tierra como Robert Smithson, quien reconoció en la figura de F. Law Olmstead el primer earthworker americano. Otto Wagner (1841–1918) sería el primero en darse cuenta de que el plan de la ciudad moderna debía estar determinado por las exigencias de la población, que la ciudad abarcaba personas que requerían un tipo especial de vivienda y que las áreas que determinaban el desarrollo de la ciudad debían ser colectivas. Cuando las ciudades empezaron a crecer con rapidez aparecieron barriadas y grandes edificaciones sin decoro y pseudomonumentales. La crisis del hogar y de la ciudad determinó la expansión descontrolada de las urbes y la superficial aportación artística a favor de la especulación. A finales del s. XIX la concepción de la ciudad jardín se presentó como una solución a los problemas de la vivienda, al aumento demográfico urbano y a la despoblación de las zonas rurales, aunque, sin embargo, finalmente, esto no erradicara definitivamente el problema ya que no se trataba de un plan totalizador y coordinador de todas las funciones de la ciudad: residencia, tráfico, trabajo, ocio.

El pintor y arquitecto austriaco Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) sugirió un modelo de ciudad y sociedad ideal basado en el principio de armonía entre el hombre y la naturaleza así como en el interés hacia el medio ambiente social y el destino de la identidad colectiva que se diluía bajo la pertenencia a un grupo por la imposición de las modas en el vestir o en cualquier otra esfera en la vida del hombre. En torno a la figura multidisciplinar de F. Hundertwasser se concentraron todas las

áreas de conocimiento (arquitectura, paisajismo, urbanismo, gestión, etc.) partícipes de la relación del ser humano con el mundo que indagaban la esencia del hombre a través del arte identificado con el saber vivir y fiel a un ideario de higiene naturista donde todo nacía del arte y nada se creaba fuera de él: la concepción de la belleza funcional no ajena al arte, que situaba al hombre en el centro del sistema y en armonía con la naturaleza como clave de la felicidad y encontraba en la belleza era el camino que nos conducía a ella a través del desarrollo de las cinco “pieles” del ser humano desde la más íntima a la más externa, desde la epidermis del hombre, su ropa, su casa, la identidad (el entorno social) hasta la tierra en la que habitaba (entorno mundial, ecología y humanidad)⁶. Frente a la manipulación mundial de la cultura, F. Hundertwasser reclamó una actitud reflexiva en el hombre, la participación creadora del público en la obra de arte y una mayor implicación del ciudadano en todos los niveles de la vida como derecho universal según criterios de diversidad y no uniformidad.

Paradójicamente, la sociedad impone determinados estilos de vida que esclavizan y automatizan al hombre desviándolo de su condición esencial y derecho a vivir feliz en armonía con la naturaleza. De ahí que el principal papel del artista sea intervenir en el tejido social comprometiendo al ciudadano en tareas que le han sido arrebatadas como reivindicación al derecho más innato del hombre como es el simple hecho de diseñar su propia casa o crear su propio atuendo personal. La pasión creativa del individuo de crear y transformar el espacio propio surge de manera instintiva: desde niños jugamos a construir la choza de madera a modo de guarida personal según lo cual, de alguna forma, todos nacemos arquitectos. El habitante, sano o loco, es la persona que vive en la casa para hacer de ella un hogar existiendo diferentes grados con los que se involucra en el proceso de definición del propio entorno doméstico y personal de lo cual se deduce la personalización del espacio en términos físicos y psíquicos. Para F. Hundertwasser, la actividad del arquitecto debía subordinarse a los deseos de los moradores

⁶ RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: el poder del arte: el pintor-rey con sus cinco pieles*. Köln: Madrid: Taschen, 1999, p. 30 [Entre los proyectos del artista destacamos la rehabilitación de fachadas y remodelación de espacios interiores como: el llevado a cabo en el departamento de oncología de la Clínica Universitaria de Graz –sobre espacios que afectaban negativamente a los pacientes cuya reforma, que consistió en el recubrimiento desigual de las paredes con baldosas irregulares en el suelo, así como la colocación de puertas abigarradas con dinteles dentados y columnas de cerámica hechas de anillo multicolor o en una asimetría espontánea de la decoración, mejoró las condiciones de los enfermos–, la planificación urbanística realizada en Griffen, Corintia, –donde el artista propuso la construcción de espacios verdes y bulevares para dotar de identidad a un entorno que poco a poco iba convirtiéndose en un pueblo fantasma– o el proyecto de complejo hotelero de nueva creación como del Centro Termal de Blumau (Estiria oriental) como modelo de ciudad ideal.]

haciendo de la fachada del edificio la expresión de la lógica interna de sus funciones creando espacios dispensadores de felicidad de forma que cada vivienda se individualizara con un color propio que respondiera a un modo de edificar original y único ajeno al estilo racional y lineal. Para ello, que el artista austriaco propuso un tipo de vivienda cubierta de hierba consistente en plataformas verdes a modo de techo con la función de depurar y filtrar el agua de la lluvia y regenerar el ciclo de la vegetación: viviendas cavadas sobre tabiques verticales abiertas a un patio central con un gran foso o viviendas de distintas alturas con niveles paralelos de jardines-terraza.



*F. Hundertwasser. Austria.
Estiria, Balneario Rogner
Bad Blumau*



*F. Hundertwasser. Kunst
Haus. Viena, Austria*

Teniendo en cuenta que las leyes que rigen la naturaleza están presentes en el arte y en el juego aleatorio de

la creatividad espontánea, las implicaciones en el diseño del espacio urbano y en el bienestar del ciudadano pasan por el arte, la arquitectura y el medio ambiente. La ciudad habitada por hombres constituye un marco de relaciones sociales e intercambio humano. El sueño de la ciudad ideal es un motivo que ha llenado la mente del hombre durante el curso de la historia de la humanidad. Desde que el hombre como animal social comenzó a agrupar las primeras casas hasta la ciudad actual, la relación ontológica del ser humano con el espacio ha variado con la época y se ha manifestado en las diferentes tipologías de diseño urbano. Como diría Spengler *“lo que distingue la ciudad de la aldea no es la extensión, ni el tamaño, sino la presencia de un alma ciudadana”*. Al construir un espacio determinamos de algún modo lo que ocurre en él. La ciudad, como producto humano es un reflejo de la condición existencial del individuo social y de los anhelos del hombre desde sus orígenes a lo largo de la historia de su evolución.

4.3.1. La arquitectura del paisaje

Aunque, según las teorías de J. Baudrillard acerca de la disolución estética, el arte parecía haber caído irreversiblemente en el mecanismo del sistema económico materialista, existían al menos deseos de rescatarlo desde la reflexión activa motivando la autorreflexión del espectador como un sujeto consciente, responsable y activo. Al margen del contexto de la sociedad del simulacro y el consumismo estético propios del desierto occidental, el arte, reflejo de las pulsiones humanas, en base a su contexto social, político, etc. donde lo social no siempre es sensible a prácticas de dominio, enseñó al espectador a ser público de otra manera ofreciendo “espacio” a disposición del individuo, aunque también al arbitrio del control político o la agresión medioambiental. El arte, entonces, se hacía verdaderamente público desde el momento en que otorgaba al hombre un lugar en el espacio social que espaciar y abrir, un lugar común habitable. Las intervenciones artísticas realizadas sobre la tierra se traspolaron al entorno urbano cuando surgió la necesidad de un tratamiento del espacio público de respeto al medio y al individuo como parte integrante del mismo, de forma que el hombre existía en el espacio al dar lugar al espacio, a través de un arte público que tomaba como objeto de estudio al mismo pú-

blico haciéndolo responsable del lugar que ocupaba como una forma de concienciación social y medioambiental. Si bien la relación del hombre con el lugar ha motivado el desarrollo de la creatividad humana a través de las diferentes disciplinas artísticas (literatura, artes plásticas, cine, música, etc.), en el caso de las artes plásticas el land art reflexionaría sobre la relación del hombre con la tierra no necesariamente para ser habitada sino para ser objeto de contemplación haciendo uso de un espacio que era público en la medida en que estaba a disposición de la comunidad y no como herramienta de poder social. En el land art encontramos las claves que revolucionarían el concepto de arte público e impulsarían una redefinición del mismo dando lugar al llamado “nuevo arte público”. Si antes de los años sesenta, cuando surgió el land art, el arte público era consustancialmente urbano, después se expandiría más allá de las ciudades ocupando lugares extraurbanos, espacios naturales, parajes recónditos o deshabitados practicados por el arte de la tierra describiendo un espacio de uso público para la reflexión sobre la condición humana.

Frente a la capacidad del hombre moderno de aprender a percibir en una sociedad de educación predominantemente verbal descrita como una máquina productora de imágenes donde el bombardeo visual sobre el espectador es continuo, la obra de Isamu Noguchi (Los Ángeles, 1904–Nueva York, 1988) se presentó como un ejercicio de reflexión artística, basada más que en la acción, en la contemplación sin apenas manipulación o transformación del entorno. Los menhires de I. Noguchi ubicados en la ciudad de Seattle recordaban, como señalaba Félix Duque, la potencia de la tierra y la reacción de la tierra a convertirse en naturaleza urbanizable sin apenas trabajar la obra, evitando así caer en la agresión desmedida del medio. I. Noguchi, hijo de poeta japonés y escritora americana, viajó a Japón donde colaboró con jardineros japoneses para sentar las bases del desarrollo de su teoría del jardín zen basado en la realización arquitectónica del espacio con cualidades trascendentales o metafísicas. En relación a la

concepción espacial de la escultura y la participación del espectador, el artista encontró en la escultura una forma de ordenar y animar el espacio, dando significado al mismo y a la existencia humana: *“si una piedra es escultura lo es también el espacio entre varias piedras y el que existe entre la piedra y el hombre. También es escultura la comunicación entre ambos, su recíproca contemplación”*¹, decía el artista.

El jardín donde la naturaleza era modelada por el artista bajo la relación arte–naturaleza y ciudad–naturaleza no era simple naturaleza sino naturaleza proyectada y modelada por el hombre en una simbiosis de arte y naturaleza que competía también al ámbito de la arquitectura. Con la implicación de la arquitectura y la dialéctica interior–exterior del mundo físico y emocional, el jardín adquiriría la apariencia de paraíso urbano u oasis en el desierto urbano. Los proyectos sobre jardines de I. Noguchi para espacios públicos introdujeron elementos naturales dentro del paisaje urbano reivindicando, de alguna forma, una mayor presencia de los entornos naturales en las ciudades. El jardín, como un espacio de intervención escultórica anteriormente relegado a funciones decorativas, era algo más que un lugar sensible de ser llenado con objetos decorativos y agradables para el paseante relacionándose con el principio de interdisciplinariedad característica de la posmodernidad.

El jardín era un producto exclusivamente humano que se situaba bajo una forma de arte entre la naturaleza y la cultura, entre nuestro origen y devenir, entre la materia y consciencia. A lo largo de la historia, el jardín ha reflejado el intento del hombre de encontrar su posición en relación a la naturaleza: la transformación del jardín ha testimoniado la evolución de los procesos socioeconómicos y filosóficos en relación al concepto que ha tenido el hombre de la naturaleza en cuanto a su forma y función. La historia del hombre muestra una lenta aunque constante infiltración de la arquitectura en la naturaleza; arquitectura y naturaleza, arquitectura y jardín, forman un todo inseparable que ha convertido los edificios en paisajes siendo la revolu-

¹ ASENSIO, Francisco. *Artistas del Paisaje*. México: Atrium Internacional de México, D.L. 2001. p. 148

ción urbana una consecuencia de la revolución paisajística como añoranza de la naturaleza perdida. Desde que la arquitectura y la escultura se aproximaron, el jardín ha pasado a ocupar un espacio practicado por el arte formando parte del diseño de edificios administrativos, instituciones culturales y plazas públicas, adquiriendo una atmósfera de gran artificiosidad, si cabe, como traducción estética de la agresión del hombre sobre la naturaleza, de que manera que, siendo ambos la misma cosa, cuando se explota la naturaleza el hombre también lo sufre el hombre. Rainer M^a Rilke decía que los *“jardines son los lugares en los cuales se cree, lugares en los que habita el sentir interior”*. La tradición asiática ha encontrado en el cuidado estético de sus jardines, templos y ciudades el modo de hacer armonioso de la naturaleza y su reflejo dentro de cada individuo. La arquitectura de los templos asiáticos, su decoración y objetos utilitarios responde a la concepción cosmogónica del hombre derivada de la definición y valoración de un espacio humano interior y exterior, cerrado y abierto, que relaciona lugar y naturaleza humana, individuo y humanidad. El jardín, a medio camino entre el espacio urbano y natural, es el resultado creativo del hombre, la recreación simbólica –incluso onírica– concretada en un paisaje que, en vez de volver a la naturaleza, representa la naturaleza que el hombre crea a su medida para alcanzar el “paraíso” que surge fruto de la abundancia material y tiempo libre adquirido con la aparición de los primeros núcleos urbanos.

El mito primitivo del “Jardín del Edén” trata del sentido fundamental de la pérdida del paraíso, la expulsión de Adán y Eva, que sería motivo de perpetuos anhelos como promesa de un futuro mejor. El retorno al edén describiría el sueño de la humanidad en busca de la paz y la armonía con la naturaleza que el primer hombre y mujer experimentaron libres de opresiones y normas sociales. El Jardín del Edén se ha entendido como utopía, es decir, idilio, huida de la realidad, deseo de cambio, anhelo de libertad o sustituto del “paraíso” desde el siglo XVI. Más allá de la descripción formal de algún jardín histórico situado

en la antigua Persia, Mesopotamia o Anatolia, el Edén no es un hecho veraz en cuanto a su existencia, forma o ubicación, pero es un modelo que ha sobrevivido como mito en la literatura y como ideal de inconformismo y actitud transgresora de la realidad motivando cambios políticos y revoluciones sociales². En busca de una posible clasificación tipológica del mundo ideal nos tropezamos con los mitos de la caverna primitiva o la gruta, la casa-ciudad o la casa-estado, la Torre de Marfil, la Torre de Babel o el jardín medieval u “hortus conclusus”, nacido para aliviar el hacinamiento al que estaban sometidos los ciudadanos de urbes como París y garantizar la supervivencia del hombre mediante su productividad como alimento para el espíritu. Si el paraíso es el sueño de la humanidad, el jardín o el “hortus conclusus” sería su representación más directa siendo el huerto la expresión platónica del jardín como modelo que, aún compuesto de árboles, no es natural sino un producto cultural a lo largo de la historia. El jardín encarnaría el simbolismo de la tierra, del agua y de otros elementos del paisaje para cuyo diseño los tres componentes que incentivaban la introspección y la superación del individuo que penetraba en el interior del mismo para hallar su centro y descansar sin ser fácilmente encontrado por otros, como símbolo de las dificultades del alma humana por encontrar a Dios, eran: el cenador –donde sentarse como refugio para el sol–, el estanque y el laberinto, cuyos caminos a diferencia del tipo griego eran trazados con setos más altos que el cuerpo humano para evitar saltar de un lado a otro y donde la naturaleza, ordenada y sometida de la conciencia, convivía con la naturaleza salvaje del inconsciente.

Como antítesis del lugar habitable pero con un gran simbolismo sagrado, el laberinto se relacionaría ya desde los pueblos primitivos con el abismo o el remolino de aguas, de manera que desvelar los secretos del laberinto, alcanzar su núcleo y salir de esta prueba con éxito simbolizaba para el neófito atravesar el territorio inhabitable de la muerte y el caos con el fin de conocer la realidad absoluta. El laberinto representaba el inconsciente, el error

² El “paradeisos” griego que originariamente significaba “parque” o “jardín zoológico” y que en la época cristiana adoptó el significado de “paraíso” –traducido como “jardín de las delicias” por los judíos– procede de la palabra persa del lenguaje Avestan del antiguo Irán “pairi-daeza” o espacio “cercado” sin indicaciones ningunas sobre el sistema de aislamiento del espacio protegido por una pared que simbolizó en un principio el viejo sueño de la especie humana. El jardín siempre ha sido ubicado en alguna isla remota, distante entre el tiempo y el espacio en un camino fantástico en ausencia de detalles históricos concretos libre de situaciones reales. Desde la perspectiva religiosa, el Jardín del Edén, según el Corán, o el Jardín de las Delicias, para los judíos, aparece como un bello jardín ubicado en el cielo o en la tierra y con escasas probabilidades de encontrarlo para los cristianos situado, según Jesucristo, también en el cielo. El arte, la mitología e incluso la ciencia han creado muchos paraísos: el paraíso de Dante en el cielo o “El paraíso perdido” de Milton en la tierra; las Hespérides, que yacen más allá del océano fuera del alcance de los mortales, Elysium

o Arcadia, islas como la de Atlantis, Blest, Itaca, Sicilia, Capri o Tahiti, o bosques subtropicales como la Tierra de Jauja, incluso América, los Alpes Suizos, o finalmente, el espacio galáctico. El Paraíso es un concepto, un lugar ideal cuya definición no nos da su forma explícita, de manera que sus representaciones se materializarían en base a ciertos modelos y arquetipos arquitectónicos como interpretaciones del paraíso según el ideal de universo doméstico en medio de una naturaleza artificial: la Pequeña Esparta de Ian Hamilton Finlay, el Sacro Bosco de Bomarzo, el Jardín del Paraíso de Howard Finster o La Conchita de Edward James.

³ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. op. cit., p. 274, [en la entrada "Laberinto".]

⁴ La obra de M. Heizer y R. Smithson afirman la excentricidad de la posición que ocupamos en relación a nuestros centros físicos y psicológicos. La irresistible tentación de penetrar la obra, al igual que ocurría con el laberinto, tiene en la espiral de R. Smithson su explicación en la curva. La

y el alejamiento de la fuente de vida; una estructura de gran complejidad y sin aparente finalidad en cuyo interior parecía imposible o muy difícil encontrar el centro y la salida; una geometría inhabitable y desprotegida donde la vida no se instalaba debilitándose la función del habitar, definida como el hábito del lugar habitual, parafraseando a M. Heidegger. En el jardín laberíntico encontramos la simbología de un lugar que concentraba la dualidad de la ordenación del caos inhabitable y la búsqueda del conocimiento de la inmortalidad y la realidad absoluta, paradigma por excelencia de lo habitable que nos remitía a la búsqueda del Paraíso Perdido del Jardín del Edén.

Mircea Eliade señaló que la misión esencial del laberinto era proteger el centro: el lugar de la inmortalidad, el acceso iniciático a la sacralidad³. Así pues, no fue casual que los artistas de la tierra concibieran el paisaje como una fuente de inspiración y, concretamente, el jardín como una obra de arte escultórico arquitectónica. El interés que el artista mostraría hacia el laberinto dado el simbolismo que esta geometría otorgaba al paisaje justificarían la forma del laberinto al que la alumna de Robert Morris –autor de "Labyrinth" en 1974–, Alice Aycock, recurrió en su obra titulada "Maze" (1972), así como la búsqueda del centro y la condición de inhabitabilidad del laberinto que Michael Heizer persiguió en el earthwork "Doble Negativo" (1969) realizado en el Desierto de Mohave, Nevada, que debido al gran tamaño y localización sin centro ocupable, al igual que ocurriera con el "Malecón Spiral" de Robert Smithson, el único modo de contemplar la obra era habiéndola e internándose en ella generando una experiencia de descentramiento en el espectador⁴. A través de la compleja estructura del laberinto se explicaba cómo la arquitectura condensaba el pensamiento mítico y cósmico del mundo y cómo el lugar no era un simple contenedor donde se exhibían objetos sino una dinámica de las formas, del ser y del estar: hacer del paisaje un lugar de identidades y concebir la espacialidad como una creación de seres más que una colocación en el espacio físico como claves de la

contemporaneidad. Como decía M. Heidegger (*El arte y el espacio*, 1969): “*El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paisaje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares*”.

En las construcciones y representaciones artísticas el hombre ha reflejado su actitud y su relación frente a la naturaleza de forma variable según la época. Como explica César Portela, si la actitud defensiva del hombre primitivo se hizo patente en las representaciones rupestres de la caza, la búsqueda de la belleza del hombre griego se manifestó en una conciencia paisajista basada en la construcción de artificios que ensalzaran la naturaleza como medio para extraer la riqueza de ella. La necesidad de exteriorización de conocimientos técnicos y del sentido estético y antropocéntrico del entorno llevó al hombre del Renacimiento a la búsqueda del Paraíso bajo la concepción del jardín del Edén que relacionaba el hombre con el pensamiento y la arquitectura de los lugares. Posteriormente, la búsqueda de la razón condujo al hombre ilustrado del siglo de las Luces a una teorización y visión rigurosa del paisaje, así como a la construcción racional de los espacios públicos –jardines y avenidas– durante la revolución. Si bien el sentimiento de soledad del ser humano frente al medio propició la representación de paisajes sublimes y abrumadores en el romanticismo, la especulación mercantilista del entorno natural y la tecnología hicieron del hombre capitalista un depredador del paisaje. A la luz de la historia del jardín podemos concluir que el paisaje no es un lugar físico sino una construcción cultural de sentimientos generados en la contemplación e interpretación estética del mundo.

El paisaje “*no es un fragmento de naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental*”⁵ por lo que, a diferencia del paisaje, implica la participación del espectador de forma que, siendo el cuerpo y el espíritu una misma cosa, aquél transmite los estados de ánimo como reflejo del temperamento de lo natural y humano. Como revelación del modo

curva es, según G. Bachelard, una invitación a permanecer, de forma que no es posible la evasión sin la esperanza de retorno. La vida, como el arte, no es un instante sino un proceso de participación activa que no consiste solo en contemplar el objeto sino en experimentar nuestra naturaleza en él: “*Se trata así de dismantelar la certeza del EGO y su ficción egocéntrica a través de espacios que, lejos de ser jerárquicos y secuencialmente ordenados, sean laberínticos y reiterativos para que la mirada pierda sus referencias habituales, de tal manera que no pueda imponer en el territorio un punto de vista dominante y una percepción mecánica de las cosas y del espacio*” (Tonia Raquejo, 1998, p. 63).

⁵ MADERUELO, Javier. En: *La intervención en el paisaje: claves para un debate*. 1ª ed. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000. (Diversitas; 13). p. 99

de ser de la naturaleza y del hombre en relación al entorno, la sabiduría contemplativa asiática, a diferencia de la occidental, permitió a los pintores paisajistas japoneses prescindir en sus esquemáticos dibujos de bambúes, pájaros, rocas o árboles en sí prestando más atención al espacio que dejaban los elementos que componían las formas entre sí, a la interrelación entre las partes y el medio, que al objeto autorreferencial. “California Scenario” de Isamu Noguchi es un ejemplo de espacio al aire libre diseñado según los principios estéticos de los jardines japoneses en los que las grandes esculturas abstractas se disponen en lugares pre-determinados para lograr un equilibrio entre ellas y con los espacios o jardines que las integran y la arquitectura que las rodea. En lugar de hablar de una escultura integrada

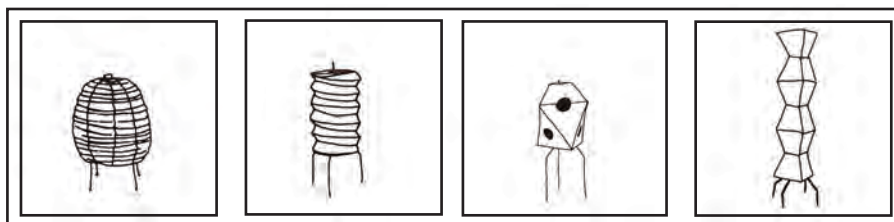


Isamu Noguchi. “California Scenario”. El agua describe un recorrido irregular e intermitente por debajo del pavimento.

en espacios ajardinados habría que aclarar que en el jardín conformado con un sentido escultórico la obra entabla una estrecha relación con el espacio adquiriendo una apariencia monumental. En un claro intento de la escultura por trascender los límites de su configuración formal y explorar el espacio de ubicación, el jardín hizo del espacio público su principal interés interviniendo con sentido escultórico.

La preocupación por el diseño del espacio y el efecto espacial condujo al artista multidisciplinar I. Noguchi, conocido por sus esculturas y creador también de escenografías, espacios públicos y jardines, a la ampliación del concepto

clásico de la escultura hacia lo práctico –como demuestran sus famosas lámparas “Akari” de papel y bambú, esculturas luminosas para uso diario según las técnicas de la artesanía tradicional japonesa de construcción de lámparas– y hacia lo social, enriqueciendo la vida cotidiana con fórmulas artísticas como demuestran sus áreas de juego y jardines. Su obra se sitúa entre Oriente y Occidente fruto del contacto con la vanguardia occidental en Nueva York, la colaboración escenográfica durante más de treinta años desde 1935 con la coreógrafa Martha Graham, figura clave de la danza moderna, y el contacto con C. Brancusi a quien conoció en 1926 en una exposición en Nueva York, y continuó visitándolo hasta su muerte en 1957, y con quien trabajó como asistente en París en 1927 durante seis meses con la tarea de mantener resplandeciente las superficies pulidas y reflectantes de las obras del maestro. Las obras de I. Noguchi se caracterizarían por sus formas abstractas perfectamente pulimentadas –por influencia de Brancusi, su concepto estructural del espacio de esculturas sin pedestal y la pasión por la luz y la escultura iluminada– donde se combinaban la sutileza típica oriental con la más refinada sofisticación occidental en un intento de ampliar el concepto de escultura desde el objeto reflectante al objeto translúcido.



Akari 21N, ca. 1968. Papel, bambú, metal

Akari UF2-31N. ca.1983, Papel, bambú, metal

Akari UF3-Q. ca. 1983, Papel, bambú, metalca

Akari UF4-L9. 1983, Papel, bambú, metal

Del catálogo de Exposición “Isamu noguchi-Diseño Escultórico”, realizada en el Centro de Arte Reina Sofía, 2002. El nombre de “Akari” de estas lámparas cuyo significado original viene del término “akari” (“luz”, en japonés) cuyo ideograma es el sol y la luna y sugiere además la ligereza (“light” en inglés), funcionan como luciérnagas diseminadas en el espacio de exposición, como las luces de las casas en la oscuridad, dotando a la atmósfera de cierto misticismo. La última akari recuerda a la columna de C. Brancusi quien, a finales de los años treinta, ya habría comenzado a interpretar el jardín como una escultura.

“Todo lo que necesitas para tener un hogar es una habitación, un tatami y un Akari”, dice I. Noguchi, cuya concepción ampliada del paisaje residiría en hacer bella la relación del hombre con el espacio doméstico y el medio natural y urbano mediante proyectos públicos, jardines y

escenografías, esculturas.... La casa era un lugar particular, concreto, personal y privado donde el morador tenía total autoridad para dar forma a su espacio propio según su particular concepción del mundo manteniendo su universo a salvo del mundo exterior. El espacio doméstico era nuestro paraíso particular impregnado de experiencia humana y dotado de carácter microcósmico como evocación a otra dimensión aún mayor: por un lado se refería a la dimensión humana y, por otro lado, a una visión cosmológica y divina.

En relación a la cualidad de autosuficiencia y de protección según la raíz etimológica del término “paraíso”, el espacio aislado, la casa se presentaba como una casa-ciudad o casa-estado regulada por leyes cuyo interior estaba organizado y provisto con todo lo necesario: el Desierto de Retz del monsieur de Monville equipado con sus propios jardines, cocina, terreno cultivable y orquesta para deleitar a los huéspedes en las tardes musicales; Il Vittoriale de Gabrielle d’Annunzio con su propio mausoleo, teatro al aire libre y capilla propias de la ciudad; o la ciudad de Versalles que nació fruto del malestar que se vivía en las grandes urbes durante el absolutismo barroco y que forzó la creación de entornos alejados de ellas. El rey Luis XIV, que detestaba las calles estrechas de París, mandó construir el conjunto de Versalles en estrecho contacto con la naturaleza que estaría formado por un gran Palacio y amplias zonas verdes, fruto de la necesidad social como un nuevo marco de residencia y gobierno del rey absoluto, donde centralizar el poder político, económico y administrativo, residencial y social siendo un ejemplo pionero en la capacidad de aglutinamiento de una comunidad humana numerosa en contacto con el medio natural, lejos de la gran máquina para vivir de la ciudad.

Al igual que todos estos casos de paraísos terrenales arriba citados, creaciones humanas transgresoras de la realidad que entraban en conflicto con la normativa de planeamiento local, el caso de “Little Sparta” (“Pequeña Esparta”), en Escocia, donde Ian Hamilton Finlay decidió

localizar su paraíso particular, constituye un ejemplo excepcional de república autonómica. La construcción del jardín mítico como obra de arte o escultura ambiente bajo la idea de la relación entre el ego y la naturaleza y como metáfora del mundo mediante recursos poéticos, le llevó a I. Hamilton Finlay a construir su polémico jardín de Stonypath, en el sur de Escocia: un entorno que más allá de reservar la naturaleza intacta recreaba una idea personal de la naturaleza con referencias a la Antigüedad clásica, Revolución francesa y el armamento del s. XX. Los jardines de I. Hamilton ofrecieron la idea de un paisaje cultivado y pintoresco donde la huella del hombre se hacía visible mediante



Ian Hamilton. "Apollon Terroriste". Stonypath, 1988. Resina y hoja dorada, con Alexander Stoddart.

la representación de temas que comprendían desde el mito de la Arcadia hasta actitudes comprometidas y radicales contra el sistema después de que, tras luchar tres años en la Segunda Guerra Mundial desde los 17 años de edad, su creador decidiera hacerse pastor y escribir historias cortas y poemas para, después, en 1966, establecerse con su mujer en Stonypath, cuatro acres de terreno desolado y algunas construcciones agrícolas convertidas en el lugar ideal de trabajo para él y sus colaboradores. El lugar sería rebautizado con el nombre de Little Sparta cuando I. Hamilton, a partir de 1978, radicalizara su postura contra las autoridades al negarse a pagar al ayuntamiento los impuestos correspondientes al edificio dedicado a exposiciones, espacio que él defendía como templo del arte y no mercantil, en un proceso reivindicativo que culminó en 1983 cuando el sheriff de la región intentó confiscar fallidamente algunas de sus obras fruto de la presión de un grupo de colaboradores de I. Hamilton y la presencia de los medios de comunicación.

Las bellas representaciones clásicas se tornaban sublimes por la analogía y sugestión de sus elementos que inducían una emoción en el espectador con trasfondo moral siendo lo verdaderamente sublime los propios pensamientos y acciones humanas; antes que la cosa visible o la percepción de un hecho o una relación, era su interpretación lo que convertía la cualidad de la belleza en un valor sensible. La belleza, como valor positivo equivaldría a un placer objetivado, una emoción que afectaba nuestra naturaleza apreciativa. Si *“lo que objetivamos en la belleza es una sensación”*, *“lo que objetivamos en lo sublime es un acto”*⁶ que, según George Santayana, es *“placentero por necesidad, pues, si no lo fuera, lo sublime sería una mala cualidad”*. Lo cierto es que la expresión de dolor podía producir placer, no por el dolor mismo sino por la compensación de placeres positivos como el del final victorioso de la autoafirmación frente a un mundo dominante, en base a lo cual las representaciones de Little Sparta acercaban el jardín a la estética sublime como la misma *“atracción del abismo”* romántico. La defensa de los valores morales y la materia-

⁶ SANTAYANA, George. *El sentido de la belleza*. op. cit., p. 185

lización de realidades oníricas hicieron de los jardines de I. Hamilton en Europa, EE.UU. y Japón una mezcla entre terrorífico y bucólico, revolucionario y neoclásico que inducían hacia la otra cara del paraíso. En la construcción del ideal de universo doméstico el Infierno se situaba en el polo opuesto al Paraíso como otro lugar imaginario del horror, del miedo y lo grotesco, como se evidenciaba en la figuras caricaturizadas de los Jardines Tiger Balm, en los pucheros pulpo de la entrada a la Casa de la Roca o en la mansión de Winchester, una verdadera “casa del terror” construida como un espacio de entretenimiento en un parque temático. Otras veces el terror se desencadenaba por la sugerencia de formas megalómanas como ocurría con las columnas en ruinas del Desierto de Retz que por sus dimensiones sugerían la posible existencia de un templo colosal.

La elevación de la entidad anímica en el arte que se manifestó en la poética de lo sublime caracterizó la estética romántica paisajista. Si el paisaje clásico se representaba con elementos referenciales, narrativos y decorativos, el paisaje romántico utilizó signos de significado emocional próximos a la construcción mental, anímica y subjetiva en sus creaciones. En este sentido, Javier Maderuelo definió el paisaje como *“interpretación sobre la realidad, determinada por una morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos que le unen a categorías como la belleza, lo sublime y pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan”*⁷. La estética del paisaje romántico, como en la tradición asiática, supuso una identificación emocional del espectador con el objeto artístico y la activación de las capacidades interpretativas del sujeto. La estética de la atracción del abismo ligada a la filosofía romántica de los paisajistas fue rescatada por los artistas posmodernos a través de la naturaleza simbólica de los objetos en el espacio natural. Tras el culto a la máquina de los modernos, la posmodernidad recuperaría la categoría de lo pintoresco como cualidad estética anticlásica de los jardines paisajistas desvinculada de las representaciones narrativas y conmemorativas. Si la

⁷ MADERUELO, Javier. En: *La intervención en el paisaje*. op. cit., p. 99.

⁸ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. op. cit., p. 212. [El land art tiene su referente en los minimalistas; como señaló, en 1969, el artista earth art americano Dennis Oppenheim (Manson City, Washington, 1938): “El desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la mayor contribución del arte minimalista”. Así, el land art, dentro de sus variaciones, se podría considerar como una mezcla de “arte povera” y “arte ecológico”, como una réplica anglosajona del arte “povera” entre cuyos iniciadores destacarían los artistas procedentes del minimal. Como en el land art, en el arte povera “cada material determina sus propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas”, como renuncia a los objetos iconográficos que pierden su relevancia en la noción de la obra como proceso.]

⁹ MADERUELO, Javier. En: *La intervención en el paisaje*. op. cit., p. 111

modernidad apostó por la idea de progreso y la funcionalidad, los posmodernos rescatarían la naturaleza olvidada por un arte moderno principalmente urbano. La gran aportación del land art fue convertir en artístico el lugar generando estados anímicos inigualables en el espectador como los suscitados en la experiencia del paisaje pintoresco y sublime donde privaban más las relaciones entre el arte y el espacio natural y urbano que las propias acciones. El land art, a diferencia del tradicional género del “paisaje” o “arte de la naturaleza”, concibió el espacio natural no como soporte sino como parte integrante de la representación y reflejo de la actitud vital del hombre en relación al medio⁸. El land art, próximo a la tradición paisajística asiática, se apropió visualmente de la realidad natural con una actitud contemplativa y ensimismada estableciendo una unión casi mística y cósmica con el mundo. Richard Long, siguiendo la filosofía zen explicaba su concepción artística del paisaje: “Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que estos lugares ofrecían; [...] parte de mi obra ha sido un intento de abordar este potencial”⁹.

Si bien la sabiduría del arte para los chinos consistía en la ceremonia del té como un acto ritual más que funcional, en el land art la belleza y calidad de los fenómenos perceptivos de los espacios naturales prevalecerían sobre el funcionamiento y la eficacia de la máquina moderna de los espacios urbanos. Las intervenciones del land art privilegiaron los espacios naturales por su autenticidad, cualidad ausente de los entornos artificiales que abundaban en las áreas industriales. El retorno al origen respondía a una búsqueda metafórica de los mecanismos de actuación del modo de ser de la naturaleza imitando la evolución, crecimiento, acción humana y geológica de los elementos meteorológicos, etc., como si de actos rituales se tratara. El modo de ser de la naturaleza –que reflejado en el hombre generaba un estado de ánimo, según la filosofía taoísta– llevó a los artistas de la tierra a intervenir la naturaleza con el fin de producir estados emocionales en el espectador: “Los hundimientos en

*la tierra, las fallas, los deslizamientos, las fracturas, los plegamientos no se producen únicamente en la naturaleza, sino en la mente humana*¹⁰, dice Robert Smithson. Si bien los artistas americanos del earth art (Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de María o Dennis Oppenheim), a diferencia de los artistas europeos del land art, fueron criticados por sus rotundas agresiones sobre la tierra bajo la concepción de la naturaleza como un soporte manipulable a través de una acción artística –donde la tierra era utilizada antes que como proveedora de materiales como propio material artístico para producir obras-paisaje–, las intervenciones de los artistas de las urbes, consonantes con el modo de vida de la ciudad tecnológica, reflejaban en el hombre civilizado una actitud depredadora sobre el medio, lejos de una clara preocupación ecológica. *“La crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el hombre y el contexto”*¹¹, decía la crítica americana Lucy Lippard. La poética romántica de lo “sublime” relacionada con las fuerzas sobrecogedoras de la naturaleza cobraba una nueva dimensión en el jardín paisajístico, naturaleza creada y controlada por el hombre, tanto en los parajes recónditos como en las grandes ciudades. Si el carácter sublime de la naturaleza consistía en su fuerza devastadora, en la ciudad tecnológica, concebida en el pasado como “útero materno”¹² o refugio, se relacionaba con un espacio de inseguridades. Ante una naturaleza sobrecogedora y una ciudad abrumadora, el jardín se presentaba como un reducto a la vez natural que artificial, dual y simbólico, un pequeño oasis a medio camino entre la ciudad y el campo, entre el espacio construido y el natural, entre lo público y lo privado.

Si revisamos la historia de la segunda mitad del siglo XVIII la naturaleza establece por primera vez con la ciudad una relación de convivencia cuando John Wood crea en la ciudad de Bath, una isla verde concebida según las teorías del jardín romántico inglés rodeada de edificios. En contraposición al jardín pintoresco del siglo XVIII, donde las especies vegetales debían asemejarse a las formas naturales –por influencia de las teorías de lo sublime

¹⁰ GUASCH, Anna María. *El arte último del s. XX...* op. cit., p. 53.

¹¹ LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 52

¹² ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte...* op. cit., p. 202. [El urbanismo en base a la identificación del espacio urbano y el espacio natural propone la estructuración del mundo entero considerado como “oiké”, “habitación del hombre”.]

de la mano de Burke y Kant en relación a las ideas sobre lo pintoresco en su aplicación al diseño de paisajes y a la pintura—, el botánico y horticultor John Claudius Loudon introdujo el denominado “gardenesque”, una nueva forma de diseño de paisaje que interpretaba la composición formal de manera más decorativa y artística, más artificiosa y caprichosa, patente en muchas manifestaciones actuales como los llamados “lechos florales” ubicados en entradas a parques, en plazas y parterres, etc. La transformación en cuanto al uso del jardín, desde su utilidad para un público burgués hasta su actual uso indiscriminado, tendría lugar de forma progresiva. Los orígenes del parque público derivaron de las configuraciones de parques privados paisajistas ingleses del siglo XVII con ciertas matizaciones: la idea universal y eterna de jardín como concepto poético se transformaría en otro entendimiento más práctico y funcional acorde con la sociedad del momento y las necesidades inmediatas de los ciudadanos evidenciando que los cambios acontecidos en la morfología de la ciudad variaban con las costumbres de los ciudadanos. La adaptación a las diferentes necesidades del público dio lugar a la transformación del sentido social de las zonas verdes y jardines originando un cambio morfológico y funcional en el diseño de los parques. Si el antiguo jardín histórico se contempló como un valor museístico por su carácter decorativo, el parque como lo entendemos hoy en día se convertiría funcionalmente en la zona pulmonar de las contaminadas ciudades a modo de reserva higiénica habitable.

En la evolución desde el jardín histórico al jardín contemporáneo encontramos una relación distinta del hombre hacia el entorno en base a la necesidad de la época según los acontecimientos sociológicos y avances tecnológicos del momento. La necesidad de espacios verdes que proporcionasen unas condiciones más saludables e higiénicas a los ciudadanos sería imperante en el entorno cada vez más poluto de las urbes —como consecuencia inevitable de la postindustrialización—, y motor del desarrollo del ocio en la ciudad. Si en el s. XIX las áreas verdes fueron

lugares para la relación social, en la contemporaneidad el encuentro social se realizaría en lugares cerrados y complejos comerciales de ocio integrado alejados de las grandes urbes. En el siglo XIX el concepto de jardín como espacio subjetivo y personal sufriría una transformación: del jardín para uso exclusivo de privilegiados de goce estético se pasaría a la idea del jardín de carácter público y abierto, de uso generalizado y funcional; de ahí que el concepto de lo social estuviera unido desde entonces al disfrute y recreo de las zonas verdes en los espacios urbanos, y el concepto de parque se relacionara con una función social y didáctica, como la obra de Loudon de 1839, el Arboreto de Derby, la primera realización del Comité Selecto de Paseos Públicos y una de las primeras asociaciones inglesas que velaron por la creación de espacios libres públicos, origen de lo que hoy en día conocemos como Jardines Botánicos y Zoológicos visitados por profanos a la materia y no de uso exclusivo para investigadores eruditos.

Frente al público dinámico de la modernidad de Charles Baudelaire, el paseante contemporáneo ya no comulgaba con la idea romántica basada en la contemplación de la naturaleza, ahora no solo admirable sino disfrutable. De la idea propuesta por los “pleasure grounds” del paisajista Humphrey Repton –creador junto al arquitecto John Nash del Regent’s Park (Londres, 1812) como paso previo a los parques urbanos públicos–, se pasó a los “recreation grounds”, lugares destinados al ocio y al deporte como el Birkenhead Park (Liverpool, 1847), proyecto combinado de suburbio residencial y espacio libre, creado por primera vez con fondos públicos cuya innovación consistió en la introducción de adelantos técnicos como la especialización de caminos y paseos que diferenciaban los accesos al tráfico rodado de aquellos destinados a los peatones. El “ocio” y lo “natural” eran los dos componentes fundamentales en torno a los cuales se configuraron las zonas verdes en los espacios urbanos motivando la revolución del factor lúdico de los espacios de recreo, germen de los actuales parques temáticos y espectáculos de

masas del s. XX. La acción paisajista respondía al principio de la utilidad práctica del jardín pensado como lugar de disfrute, en función de su belleza y cómoda utilidad.

Durante el s. XIX la revolución industrial en Inglaterra y la revolución política en Francia transformaron los jardines reales en nuevos espacios de recreo bajo el calificativo de “parque urbano” en ciudades como Londres o París. Adolphe Alphand y Pierre Barillet-Deschamps diseñaron grandes parques urbanos como el Bois de Boulogne de París con objetivos higienistas y de congregación de la comunidad para el disfrute público, idea también perseguida en el Hyde Park de Londres o el Central Park de Nueva York (1857) cuyo diseñador, el arquitecto americano F. Law Olmsted, intentó recrear un entorno campestre en el parque de la ciudad con la influencia de los detalles pintorescos de las escenas del siglo XVIII ya practicados en el Bikenhead Park de Liverpool y de los que F. Law Olmsted habría quedado fascinado. El diseño del Hyde Park se concibió con la función de ofrecer al ciudadano un lugar de paseo de utilidad estética. Tras la protesta de los londinenses derivada de la pérdida de los olmos del Hyde Park, el Palacio de Cristal se convirtió en la arquitectura de fantasías colectivas del s. XIX por excelencia en cuyo interior la artificiosa recreación vegetal simbolizaba del deseo popular de preservar la naturaleza amenazada. Decía Walter Benjamin: *“toda arquitectura colectiva del s. XIX proporcionó un hogar para el ensueño colectivo”* donde el individuo acudía en busca de espacios subjetivos e interiores de vida pública para abandonar la insalubridad de las viviendas proletarias generándose la necesidad imperiosa de crear espacios públicos para las nuevas masas urbanas.

Cuando el factor estético quedó anulado por el funcional, la preocupación por la jardinería urbana se acabó perdiendo derivándose en las llamadas “zonas verdes” residuales –espacios libres de edificación cubiertas de vegetación– y en la estandarización de los trazados urbanísticos simétricos y “duros”, suelos verdes convertidos en pavi-

mentos asfaltados y funcionales dedicados al recreo y deporte infantil, los llamados “playgrounds” americanos que influyeron en los parques de barrio y juegos al aire libre de la España de los setenta. El uso del jardín o parque urbano como ejercicio saludable y de disfrute público se transformó en uso de vías rápidas de tráfico rodado. En la década de los ochenta y con motivo del creciente interés de las instituciones públicas por la revitalización de cascos históricos y plazas públicas de las ciudades se generalizó la creación de las llamadas “plazas duras” donde el pavimento sustituía las zonas verdes fruto del desinterés del Movimiento Moderno hacia las plazas. Hoy en día goza de gran popularidad el uso de rotondas ajardinadas que nos recuerda la experiencia de las plazas públicas de hace unas décadas: si antes las zonas verdes tendían a pavimentarse, ahora las vías asfaltadas se interrumpen con rotondas donde los jardines ya no sólo ocupan los espacios libres entre edificios sino también las superficies encargadas de frenar el tráfico rápido o albergar alguna escultura. El nuevo urbanismo estructura la ciudad de tal forma que la naturaleza rellena todos los espacios que quedan libres entre los edificios y calles como desahogo vi-



Maqueta Central Park de la ciudad de Nueva York. Exposición “Ciutats”. Forum de las culturas, Barcelona 2004.

sual de las zonas arquitectónicas construidas: del parque en la ciudad se ha pasado a la ciudad en el parque donde el jardín inunda todo aquello que ha quedado sin construir.

La relación entre espacios naturales verdes y contruídos en las ciudades, basada en el desahogo visual de las zonas edificadas –mediante la creación de espacios libres y desindustrializados a modo de oasis– y en la transformación de las zonas verdes según una función de uso y mantenimiento social, generó complejos diseños urbanos. Las plazas adquirirían un valor importante para los urbanistas por su función social, por ser el lugar –dada su particular configuración espacial amplia y ajena al tránsito rápido rodado– donde se manifestaba con mayor intensidad el estilo de vida de la ciudad y se congregaba la comunidad, cuya presencia en la ciudad de Nueva York se haría casi inexistente fruto del característico trazado ortogonal de sus calles como garantía del fluido movimiento peatonal. En las inmediaciones o vías que desembocan en la Gran Plaza del Mercado de Bruselas, la Plaza Mayor de Madrid o la Plaza Real de Barcelona la ciudad aún parece dispersa hasta que el paseante llega a estos lugares donde el tiempo se detiene y el ruido de los coches se disipa, desligando el espacio de la plaza del megalómano entorno urbano que la cobija y sumiendo al visitante turístico o lugareño en un letargo a cualquier hora del día. La configuración y situación espacial convierte estos entornos en centros neurálgicos de predilección masiva que responde a factores psico-sociales de forma que una plaza sin gente y sin los edificios, que a modo de muralla la amortiguan del ruido del mundo exterior, pierde su función de la misma forma que una casa sin ocupantes y paredes pierde su principal valor de refugio: una plaza sin individuos es como una casa deshabitada, así como en una plaza sin edificios o una casa sin paredes todo es exterioridad y no hay lugar para el descanso y la privacidad.

Desde que a mediados del siglo XIX el concepto social de parque cobrara importancia en la construcción de la ciudad, en los años ochenta se reivindicó un nuevo

espacio público asociado a la noción de “paisaje” donde cohabitaba el entorno natural y el creado por el hombre, que difería en gran medida de las propuestas del Movimiento moderno que entendía la ciudad como un sistema espacial según el esquema racional y geométrico organizado con funciones productivas, residenciales y recreativas. El jardín de finales del siglo XX no sería el lugar tranquilo y silencioso que cautivara a los románticos sino producto de una sociedad que demandaba nuevos usos y hábitos ya no vinculados con la idealización de la naturaleza que caracterizó al jardín histórico. Mientras que el movimiento romántico fue fundamentalmente antiurbano –en cuanto que ensalzó el triunfo de la sensibilidad hacia la naturaleza en muchos casos desatada, irracional y sublime como desprecio hacia lo racional y lo artificial frente a lo natural–, en la actualidad, los espacios temáticos y exposiciones universales se plantearon como jardines, no concebidos como reservas naturales o lugares protegidos en el sentido del urbanista, ingeniero y paisajista Jean Claude Nicolas Forestier, sino como terrenos recreativos o parques urbanos funcionales además de estéticos¹³.

Sin embargo, el hombre de hoy, a pesar de los avances tecnológicos es consciente de la necesidad de los espacios naturales que lo alejen del artificio tecnológico de las grandes metrópolis. Aunque el espacio dedicado al jardín en las ciudades es en muchos casos simbólico en cuanto que no satisface por completo las necesidades del ciudadano que necesita trasladarse a cientos de kilómetros para disfrutar de un entorno más o menos salvaje como alivio del artificio y estrés cotidiano del mundo urbano, los desplazamientos de fines de semana a bosques, montañas o playas se producen de forma más que esporádica en busca de la anhelada armonía con la naturaleza que justifican, así mismo, el éxito cada vez mayor de espacios para el cuidado del cuerpo y los placeres naturales (balnearios, spas...).

El jardín ha atraído la atención de lugares de tradición paisajística como demuestran las exposiciones de jar-

¹³ Jean Claude Nicolas Forestier publicó a principios del siglo XX en Francia el libro “Grandes villes et systèmes de parcs” donde indagaba la relación de la naturaleza y el espacio urbano y social. El autor distinguía los “paisajes protegidos” de los “parques suburbanos”, es decir, los espacios dignos de ser contemplados y aquellos determinados por el contexto urbano intentando dar respuesta a los problemas sociales derivados del desarrollo urbano y haciendo hincapié en el análisis de los “terrenos recreativos” y el concepto de Avenidas-paseos, diferentes del tradicional boulevard francés. Las avenidas se proyectaban para comunicar los distintos espacios verdes articulados en la ciudad y facilitar los accesos por los que el ciudadano paseaba. Bajo estos presupuestos J. Forestier acometió en España, en 1911, el Parque de María Luisa en Sevilla o el de Montjuïc en Barcelona, claros ejemplos de la función social ligada a los grandes parques como la de concentrar un gran número de paseantes bajo el pretexto de la celebración de determinados acontecimientos o dar cobijo a una exposición universal donde confluyeran aspectos científicos, estéticos y sociales.

dinería contemporánea en Londres o Hamburgo, o la que organiza la asociación “Jardin Urbain” en Lausana (Suiza) en su tercera convocatoria (“Lausanne Jardins 2004”) y congrega en un concurso estival e internacional a artistas, jardineros y paisajistas en una zona industrial en proceso de transformación en su tercera convocatoria, a diferencia de las dos ediciones anteriores celebradas con carácter trienal en el centro del casco histórico de la ciudad. En las dos últimas décadas hemos asistido a la aparición de una nueva sensibilidad artística en los jardines promocionados como entornos públicos dedicados a la cultura y receptores de obra escultórica con el fin de hacer del paisaje urbano una obra plástica: una nueva jardinería urbana en el espacio público que requiere un dominio técnico y específico del espacio vegetal, de la ingeniería genética y la naturaleza, a diferencia del resto de entornos, que lo convierte en un medio sensible de investigación artística pública aún más complejo.



Obra en jardines del recinto del Forum de las Culturas, Barcelona, 2004. La pieza de hormigón se contagia del color azul degradado del suelo de grava ligando estéticamente el objeto y el espacio de ubicación.



“Le jardín de Robert”, del escultor Álvaro de la Rosa y la arquitecta Ana Méndez. Proyecto ganador de uno de los premios de “Lausanne Jardins 2004”, Lausana, Suiza.

4.3.2. El desierto occidental: la democratización y comercialización del paraíso doméstico

Desde su aspecto exterior la casa habla de una intimidad. La luz humaniza la casa, como dice G. Bachelard, *“por su luz la casa es humana”*. En la noche la luz procedente de la casa hace cálida y humana la morada y sus ventanas exteriorizan la existencia del habitante. Desde fuera, una casa con luz en las ventanas anuncia un lugar habitado, un refugio ante la exterioridad del mundo y símbolo del hombre que vela y vigila estableciendo la relación entre la morada, el cosmos humano individual y el universo. La casa, lugar de vida íntima, fortalece su función en base a su simplicidad reducida en la noche a una simple luz en la oscuridad a diferencia de los bombardeos lumínicos de los anuncios publicitarios de las ciudades activos durante las 24 hrs. del día en lugares como “Las Vegas”. Tanto para G. Bachelard como para John Berger en la luz de la casa y en las ventanas encontramos el medio de exteriorización del universo íntimo del hogar. La ventana establece una relación dialéctica dentro–fuera donde lo público y lo privado se confunden. Los pabellones acristalados de Dan Graham aluden a los edificios de la ciudad moderna elevándose como grandes ventanales, metáforas de la separación entre el ámbito privado y público, individuo y sociedad, imaginario y realidad, natural y cultural. Las ventanas interiorizan el exterior y

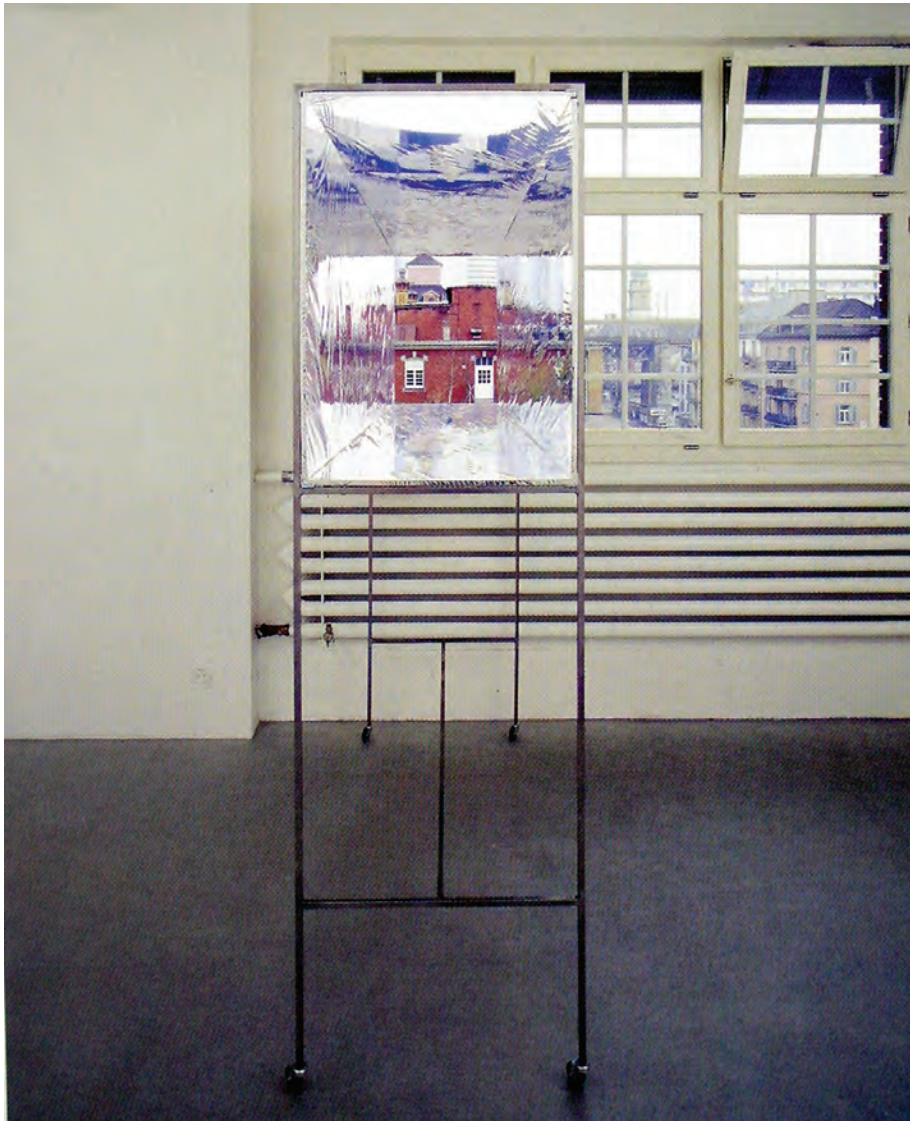


Mujer en el interior del hogar, Vélez, Cádiz
(Foto: Ana M. Gallinal)

exteriorizan la vida íntima de los edificios haciendo visible lo privado, aligerando la pesantez de las paredes y abriendo el interior hacia la naturaleza. Para J. Berger la ciudad es como “un animal sin vísceras” donde la cosmicidad de la casa del eremita se pierde en la multitud de edificios agujereados por puertas y ventanas y se abre al mundo a través de las tecnologías siendo necesario reconquistar la vida íntima para construir la ciudad. “*Las ventanas pre-*

*sentan la vida o las vidas de sus edificios. Presentan sus interiores de una forma que muestra que nunca fueron interiores. Nada tiene interiores. Todo es exterioridad*¹, dice J. Berger.

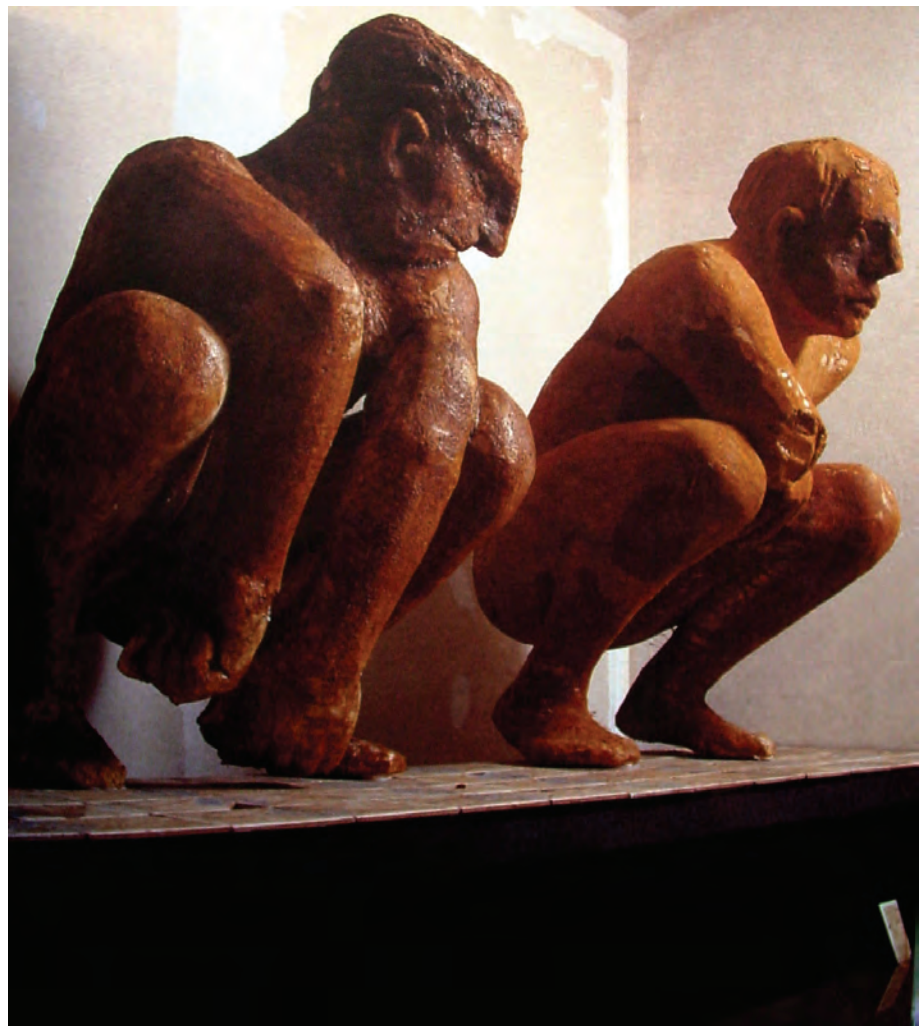
¹ BERGER, John. *Mirrar*. Versión castellana de Pilar Vázquez. 1ª ed. Madrid: Hermann Blume, 1987.p. 95



Olafur Eliasson. "Fensterkaleidoskop (Ventana Caleidoscópica)", 1998. Instalación, Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Francisco Leiro. "Congostrá". Palacio de Cristal. 1998. Parque del Buen Retiro de Madrid, 2004



Francisco Leiro. "Congostrá", (detalle interior), Madera y poliéster, 250x250x600 cm.

En el contexto del diseño paisajista las intervenciones de la artista neoyorquina Martha Schwartz servirían como análisis de la relación entre el medio natural y el artificial: la instalación “Splice Garden” (Cambridge, Massachussets, 1986) se ubicaba al otro lado de un gran ventanal en el interior del edificio dedicado a las investigaciones científicas sobre inteligencia artificial, Whitehead Institute for Biomedical Research, conformando un espacio experimentado tan sólo visualmente a través del cristal que lo separaba del público, combinando la serenidad de la estética del jardín oriental con la rigurosa geometría de tradición europea a base de materiales artificiales como césped y plantas de plástico, grava coloreada y láminas de acero, elementos imperecederos y ligeros como consecuencia de los problemas técnicos de sobrepeso de tierra en la planta del edificio. Como anécdota, señalar que el uso de materiales de falsa apariencia natural y de estética artificial acorde con los estudios del centro desencadenaría, sin embargo, una controvertida polémica quizá por lo inesperado del resultado final que no cumplía con las expectativas del jardín como oasis natural y desahogo frente a la fría racionalidad del entorno.



Martha Schwartz. “Splice Garden”, 1986. Whitehead Institute for Biomedical Research, Cambridge, Massachussets, EE.UU.

Otro proyecto de estética similar a “Splice Garden” realizado por la artista en el interior de una vivienda en Santa Fe (Nuevo Méjico, 1990-1991) titulado “Dickenson Residence” se basaba en la relación de necesidad establecida entre la casa y el entorno pero con una dosis de artificio que mutilaba cualquier vocación poética más próxima a la tendencia racionalista del movimiento moderno en un intento de destrucción de cualquier signo de identidad en la arquitectura. Aunque el diseño de “Dickenson Residence” pretendió vincularse al entorno mediante el uso de materiales extraídos del territorio, la artista evitó recurrir a la tradición local de casas de adobe a favor de una artificiosidad formal que combinaba las técnicas de estucado con el uso de especies vegetales –olivos, yucas o ciruelos rojos– regados por una red de acequias y una luminotecnica colorista en cuatro fuentes cuadrangulares de apariencia efectista de colores que parecían quemados por el sol.

Estos trabajos caracterizan una sociedad posmoderna definida por la discontinuidad espacial y la disolución entre las fronteras entre la vida privada y pública en un mundo en el que el hombre cada vez está más desligado de la naturaleza. Martha Rosler denunciaba el avance progresivo de la comercialización de los lugares de ocio público hacia un nuevo modelo social que despreciaba las nociones de participación pública, hacia una cierta discontinuidad espacial que se traducía en la cada vez mayor distinción entre espacios privados y espacios públicos así como la disolución de la esfera pública ante la imposibilidad de un espacio público real. Lynne Cook, apoyándose en el polémico caso de Tilted Arc de Richard Serra, afirmaba que el “*espacio público es una mera ficción*”, porque siempre ha estado rodeado de intereses privados de poder, dinero o partidismo². En el contexto actual donde la sociedad posmoderna persiguió un nuevo modelo social basado en la disolución del espacio público, el nuevo arte público defendió a través de la obra artística el valor original del espacio público situando el objeto artístico no en la esfera privada sino en el mundo donde se compro-

² THOMPSON, Jon; et al. *Richard Deacon*. 2nd ed., rev. and expanded. London: Phaidon, 2000. (Contemporary artists). p. 123.

metía la sensibilidad del espectador. El arte público reflexionaba sobre la dicotomía que la sociedad posmoderna había generado entre el espacio público y el espacio privado donde la casa ya no se diferenciaba de la ciudad ni el hogar del estado, como evidencias de un campo expandido ideológico y físico. La dilución de la casa en las ciudades equivaldría a una crisis en el hogar y en la sociedad.

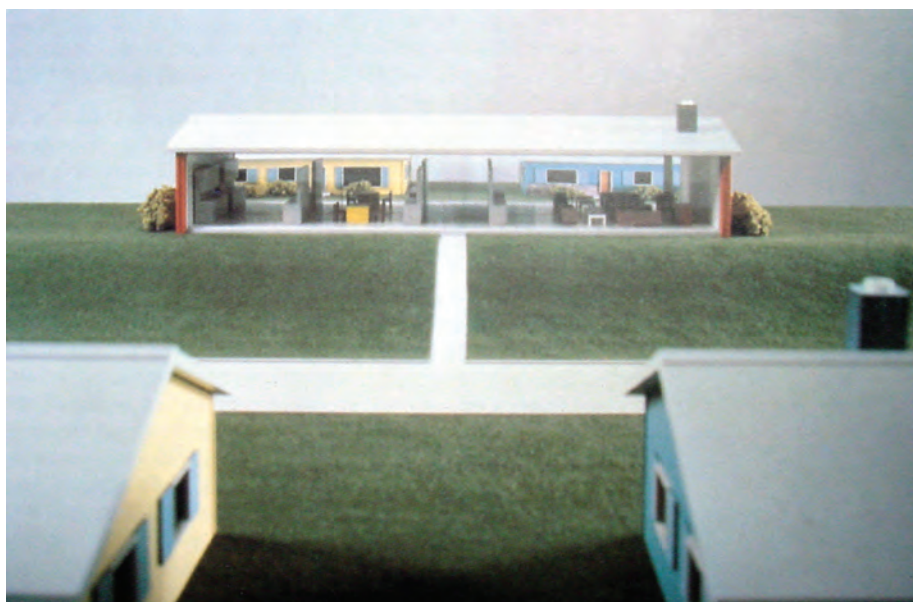
Ya algunos escultores constructivistas trabajaron con material transparente como el vidrio o el celuloide, metáforas de la presencia de una esencia o la desnudez de las estructuras internas perceptibles desde cualquier punto exterior. El espejo donde uno se veía reflejado era, según Michel Foucault, un *“lugar sin lugar (una utopía)”* que existía en la realidad y de ahí que fuera también una heterotopía a partir de la cual uno se descubría ausente del lugar en el que se veía reflejado porque convertía este lugar ocupado en real, y a la vez, en relación con el espacio que lo rodeaba en absolutamente irreal, ya que para ser percibido tenía que pasar por la virtualidad. El espejo era un lugar intermedio donde uno no estaba, un espacio virtual al otro lado del espejo, detrás de la superficie: *“estoy allí, allí donde no estoy [...] que me permite mirarme allí donde estoy ausente: la utopía del espejo”*³. Los pabellones de Dan Graham y fachadas invisibles reflejaban el entorno exterior de los modernos edificios acristalados donde todo era exterior. Para la obra *“Alteration to a Suburban House”* (1978) D. Graham sustituyó la fachada de una casa típica de un suburbio por una lámina de vidrio transparente mostrando una parte de la vivienda como si fuera un escaparate; el espejo interior que separaba en dos mitades la vivienda –la mitad frontal expuesta al ojo público, y la parte trasera no visible e íntima– dejaba ver tanto el espacio de la vivienda como el reflejo del observador que miraba desde el espacio público exterior. La fachada funcionaba como una valla publicitaria que exhibía la vida privada de la vivienda y el reflejo de los alrededores de la casa. Lo público se contagiaba de lo privado conviviendo en el espacio intervenido mediante un juego óptico de materiales reflectantes y tras-

³ Cfr. FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes”: [conferencia] Cercle d'études architecturales, París, 14 marzo 1967. En *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre 1984, p. 46-49. En: *Toponimias: (8) ocho ideas del espacio*: [exposición] Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa” (1 Febrero-10 Abril 1994). Barcelona: Fundación “la Caixa”, [1994?]. p.34 [Las cajas del artista californiano Larry Bell realizadas con material transparente permitían al observador ver todas las caras del cubo a la vez y visualizar el reflejo del espacio que había frente a ellas. El plexiglás traslúcido, material de uso reciente y utilizado por los artistas minimalistas, hacía visible el interior vacío de la estructura de los cubos al igual que los objetos minimal de Sol LeWitt, estructuras inmaculadas cuyo interior se abría al exterior a modo de superficie de espejo donde el objeto, el espacio y el espectador se relacionaban. Mientras que las “casas de cristal” de estética minimal de Mies Van der Rohe o Philip Johnson se situaban en fincas privadas y aisladas ajenas a la visión de la comunidad fundidas dialécticamente con la

naturaleza exterior, los refugios de D. Graham que reflejaban la relación de la casa con el entorno social —revelando la posición de la mirada del observador e inspirados en la tradición arcádica y cabaña rústica cercanas a la idea de cabaña primitiva que también suscitó el trabajo con igloos de M. Merz— perseguían la relación con el entorno social trasgrediendo los códigos públicos y privados establecidos.]

Jaume Plensa. "Gemelli", 1998.

lúcidos que invitaba al espectador a internarse en la arquitectura y verse reflejado dentro y fuera al mismo tiempo.



Dan Graham. "Alteration to a Suburban House", 1978.

En la actualidad, el nuevo proyecto de ampliación del nuevo edificio del IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, responde a un concepto de museo donde el tra-

tamiento del espacio arquitectónico es tan importante como la obra albergada con el fin de conseguir una relación fluida entre individuo y entorno a través de estructuras traslúcidas de cristal e inmateriales en cuyo interior el espectador tiene la sensación de estar al aire libre: un edificio de acero de vidrio para controlar la luz de forma natural con un “jardín de esculturas” y una zona de descanso, un prisma de cristal que se levantaba en la ciudad como una gran señal luminosa que pretendía que el museo ubicado



Creado en 1986 legislativamente e inaugurado en febrero de 1989 con el diseño original de los arquitectos valencianos Emilio Jiménez y Carlos Salvadores, y remodelado en el 2000 por Emilio Jiménez y Julián Esteban, el IVAM fue el primer museo de arte moderno que se abrió en España cuyo actual proyecto de ampliación consiste en un nuevo edificio de una estructura epitelial de unos 32 m. de altura con una base cuadrada de 90 m de lado; una cubierta de 25 cm. de espesor apoyada sobre 139 pilares con diámetros de entre 17 y 40 cm.; las fachadas de un grosor de 12,5 cm. que no se apoyan en el suelo sino que cuelgan de la cubierta, y agujeros en la piel del edificio de 12 cm. de diámetro.

en el centro histórico urbano no afectase al entorno. Igualmente, el nuevo proyecto de edificio del Museo de Arte Moderno de Nueva York del japonés Yoshio Taniguchi consiste en una arquitectura de cómodo recorrido y fácil habitabilidad según la tipología de “caja de luz” y de gran presencia pese a su aparente inmaterialidad, idea patente en los hallazgos de las exposiciones universales representantes de la evolución de los cambios estéticos que aceleraron el desarrollo de la industria en todas sus ramas y esferas de la actividad humana. Finalmente, la “Bauhaus” (Dessau, 1926), con Walter Gropius como director del centro, se convertía el único edificio importante de la época que cristalizaría la nueva concepción del espacio y la unidad de las múltiples artes y fusión entre ciencia y vida, industria y arte, a través de la arquitectura de cristal indagando sobre las cualidades de desmaterialización del vidrio que permitían que los edificios parecieran flotar sobre el suelo.

Torre Agbar, sede social del grupo Aguas de Barcelona. Proyecto de AJN (Jean Nouvel) y b720 Arquitectura, SL (Fermín Vázquez) construido por la inmobiliaria promotora Layetana: edificio de oficinas de tres cuerpos en forma de prisma de 142 m de altura que nace de la unión de la ligereza del vidrio y la pesadez del hormigón. Recubierto por miles de láminas de vidrio transparente y traslúcido de 120 x 30 cm., el edificio consigue un efecto cromático difuminado a medida que los rayos solares inciden sobre las placas.



Por otro lado, las experiencias televisivas y artísticas realizadas en casas de cristal visibles en su totalidad desde el exterior han sido objeto de un boom mediático sin precedentes. La casa de “El Gran Hermano”, que retransmitía durante 24 horas la vida de un grupo de individuos y cuya emisión se prorrogaría año tras año con nuevas convocatorias debido a su gran popularidad, tenía su referente en “Tv-verdad” (1971), pionera de estas estrategias de audiencia asegurada, que consistió en la filmación ininterrumpida del quehacer diario en la casa de los Loud, prototipo de una familia media americana, durante siete meses y 300 horas de grabación en tiempo real; como anécdota decir que la familia Loud se deshizo al término del programa. El éxito de estos programas estribaba en el sentimiento de identificación del espectador con la realidad privada ajena que se prostituía sin limitación geográfica frente al espectador convertido en voyeur. Desde el mundo del arte este tipo de experiencias nos recuerda la desarrollada en el norte de Europa, en 2004, donde un artista contrató a varias personas a razón de 3000 euros a cambio de vivir en el interior de una casa acristalada y satisfacer las peticiones que los espectadores demandaban vía internet, de forma que cualquier acontecimiento que tuviera lugar en el interior de la “casa” se hacía público en tiempo real con ayuda de la alta tecnología y el contacto virtual. La web ha facilitado por un lado que “lo público” acceda a los espacios domésticos disminuyendo la privacidad de lo doméstico haciendo que las experiencias más comunes de la vida diaria ocurran de puertas adentro y, por otro lado, que con ayuda de los avances científicos la cantidad y calidad de información entre el ámbito público y el privado sea cada vez mayor y mejor⁴. El espacio público se solapa con los nuevos espacios de las autopistas de la información mediante mecanismos de banalización de la vida privada regidos por factores de audiencia o contraprestación económica.

⁴ El video utiliza complejos dispositivos de visión apreciados por sus cualidades de inmediatez y transformabilidad convirtiéndose en algo más que un simple soporte, la verdadera materia prima de numerosos artistas en la actualidad. El videoarte está relacionado con la aparición de una nueva tecnología que permite el registro simultáneo de imagen y sonido utilizando un material que, a diferencia de la filmación y montaje cinematográficos, es más fácilmente accesible y manejable en cuanto al tratamiento de imágenes. El uso de monitores y sistemas de proyección permite a los artistas realizar verdaderas instalaciones como desarrollo de la dimensión plástica y espacial. Los pioneros de esta disciplina, el estadounidense Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell –del grupo Fluxus extendido por Europa y Estados Unidos– investigaron las posibilidades del videoarte posibilitando que happenings y actos efímeros, con o sin público, una vez consumados, perduraran al menos de forma grabada.



Chema Alvargonzález. Proyecto “puntosdeluz.net” bajo el programa de Espacios abiertos. Intervenciones de artistas en CaixaForum, Marzo 2004. Instalación que enlazaba el espacio del CaixaForum con el espacio virtual de la comunicación global de Internet mediante la que los visitantes interactuaban transformando la arquitectura del CaixaForum a través del web-site www.puntosdeluz.net participando en el diseño de luces durante las horas de oscuridad y la creación de poemas que quedaban suspendidos virtualmente sobre el edificio: la luz roja revestía las fachadas del edificio y la luz azul penetraba entre las torres y en el interior de los pasajes con un atractivo efecto cromático.

La diferencia entre el espacio privado de puertas adentro y espacio público de calles, plazas..., antes claramente diferenciados, se encuentra hoy en día obsoleta: el espacio privado ya no es exclusivo de lo íntimo, ahora pervertido por la mirada pública, ni el espacio público de relaciones sociales y comunicativas. Aunque hoy en día el alcance de la información pública sea mayor que antaño, el espacio público, entendido como lugar de uso y participación social, parece haberse reducido y destruido con la proliferación desmedida de parques temáticos y superficies comerciales que, siguiendo el modelo americano capitalista de los llamados malles, condensan entretenimiento y consumo en un espacio integrado de ocio y comercio. El

espacio público–privado de circuitos cerrados de televisión ha transformado la calle en un no–lugar que evidencia el control de “lo privado” sobre estos nuevos espacios públicos cada vez más privatizados, a lo que se suma el nuevo modelo de vivienda de grandes urbanizaciones y zonas residenciales privadas con letreros de “*prohibido el paso a toda persona ajena a la finca*”, lugares vigilados permanentemente a través de cámaras de video que limitan el acceso público al recinto y cuya ubicación en la periferia de las urbes lejos del centro histórico, en un pasado centro neurálgico de encuentro social, ahora está cada vez más deshabitado. Los edificios públicos redefinidos como interiores de interés arquitectónico y patrimonial y transformados en lugares privados de utilidad pública custodiados por personal privado de seguridad como el polémico proyecto para la ciudad de Sevilla que persigue la remodificación de todo el centro histórico (catedral, etc.) en un parque temático con el acceso controlado previo pago de una entrada, demuestran la tendencia de los espacios públicos de encuentro social a convertirse en espacios privados de admisión restringida.

En otras ocasiones los escenarios fantásticos como “La Casa de la Roca” que Alex Jordan transformó en un parque de entretenimiento fueron concebidos con el propósito de mostrarse al público de forma que la fantasía personal se abriera a la fantasía colectiva aunque eran lugares demasiado personalizadas como para convertirse en casas de otros y la apertura de lo privado a lo público culminara después de la muerte de su creador. Los actuales paraísos domésticos, los parques temáticos, reflejan el sueño de un grupo social que, a diferencia de las creaciones personales de arquitectos como Alex Jordan, no son construidas para el disfrute personal sino para ser compradas. El desierto de la civilización occidental convierte el territorio cultural en formas artificiales de mercancías miniaturizadas de modelos reales que ponen en crisis las claves de la representación artística. Si antes el paraíso era el producto de una expresión individual, actualmente es un placer comercial más como cualquier otro al que se accede a través de la compra de un

ticket de caja. Nos acercamos a una democratización o comercialización del paraíso que se esfuerza en crecer como voluntad de poder y, en definitiva, en propiciar la inactividad del individuo frente a un mundo en estado de acabamiento y nihilismo generalizado, el llamado desierto occidental.

La ciudad-jardín que la empresa Disney bautizó como “Celebration” fue un intento de superar la contraposición entre la ciudad y el campo que había sido una constante en el pensamiento del siglo XIX mediante la creación de un barrio de viviendas unifamiliares neotradicionales construido por la empresa Disneyland en Orlando, Florida, en 1955, una recreación de una replica perfecta de la calle 42 de Nueva York con porches de madera, vallas y todos los detalles, un prototipo de ciudad suburbana. El proyecto “Celebration” nació como un parque temático residencial de gran calidad en su diseño paisajístico con una cuidada integración entre zonas verdes y edificios propagando un modelo de ciudad y sociedad diferente a partir de la configuración espacial y funcional del entorno. Con la planificación urbana se buscaba un modo de vida concreto, un modelo idílico de sociedad como herramienta de control social a través de la construcción de viviendas unifamiliares rodeadas de zonas ajardinadas, plazas públicas y paseos estratégicamente diseñados. La creación del nuevo modelo de sociedad basada en la unificación del estilo de vida de los habitantes y de los universos domésticos derivó hacia un reducto o reserva social homogénea y artificialmente armoniosa, una fantasía de control social y de consumo basada en la ausencia de conflicto fruto de lo plural y de la movilización popular masiva; una depuración étnica y estamental como garantía de una correcta convivencia de la clase de minoría acomodada en urbes-jardín privadas. Si la ciudad buscó la construcción de plazas y la remodelación de los ensanches con el fin de ampliar los campos de visión y modificar las perspectivas espaciales y el movimiento de los ciudadanos, el proyecto “Celebration” pretendió recuperar el sentido perdido de comunidad tradicional con la promoción de los valores conservadores de familia, iglesia

y sociedad. Con la nueva ciudad de Disney en California “Celebration” culminaba el objetivo del “nuevo urbanismo” de la arquitectura basada en conceptos de construcción social ya iniciada con la urbanización “Seaside” de Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk, en Florida, para el decorado de la película “El Show de Truman”, otro ejemplo de paraíso artificial doméstico y espejismo del desierto occidental. Estos universos simulados nos recuerdan las promociones residenciales ofertadas en los concursos realizados durante el tiempo que duró la Exposición Universal de Nueva York de 1939 donde se regalaron coches y electrodomésticos a las familias participantes con el objetivo de crear un modelo ideal de familia estándar del futuro que asegurara más adelante el consumo de los productos ya utilizados. Otros concursos consistieron en una semana de vacaciones con los gastos pagados en una de las casas del “Pueblo del Mañana”, un barrio de viviendas prefabricadas y equipadas con lavadoras y otras tecnologías expuestas en el corazón de la misma exposición donde el espectador se convertía en consumidor y objeto a la vez⁵.

La función de las residencias que Disney Corporation construyó en Florida se aproxima a la de las viviendas prefabricadas popularizadas como un mecanismo de reconstrucción social. En Estados Unidos, a través del “Temporary House Programme” iniciado en 1944, Winston Churchill recurrió a la casa prefabricada como una medida de emergencia para alojar a los millones de personas que perdieron su vivienda tras los bombarderos de la Segunda Guerra Mundial. Este tipo de casas asequibles y de rápido montaje que se enviaban fabricadas a su emplazamiento fueron la solución más inmediata para la construcción de “mansiones” en tiempos de crisis. En Gran Bretaña la vivienda prefabricada constituyó una forma eficaz de mejorar el entorno doméstico y vecinal de la posguerra y de facilitar la reconstrucción social y económica del país así como la difusión de los valores de familia nuclear tradicional de la clase obrera: el modelo de amas de casa al cuidado de los hogares y la promoción de mano de obra masculina



Promoción de casas prefabricadas de madera y plano

⁵ En la Exposición Universal de Nueva York las dos atracciones que más destacaron, “Trylon” y “Perisphere”, creadas por los arquitectos Wallace Harrison y Jacques Foulhoux, consistían en una colosal esfera –metáfora sobre la democracia, el capitalismo y el comercio internacional norteamericano– y una torre piramidal como símbolo básico del “mundo del mañana” que apuntaba al cielo como centro del mundo capitalista. Dentro de “Perisphere” se podía observar un diorama llamado “Democracy” creado por Henry Dreyfuss que representaba la ciudad del año 2039 que el público observaba a vista de pájaro. Igualmente “Futurama”, diseñado por Norman Bel Geddes y financiado por General Motors,

representaba la maqueta de una ciudad del año 1960, la panoramización de la ciudad del mañana que el público veía desde unas cabinas en constante movimiento, la llamada “Centerton”, una población laboral de 250.000 personas con avenidas y rascacielos de 100 pisos de altura en cuya periferia se encontraban pequeñas poblaciones dormitorio para los trabajadores. El diorama reproducía las 24 h. de un día de 5,5 minutos y una avanzada red de autopistas de alta tecnología —preludio de las actuales—, fruto del interés que la empresa General Motors tenía en la creación de vías rápidas que aseguraran un mayor tráfico rodado y, con ello, un aumento de las ventas del sector automovilístico, la misma estrategia llevada a cabo en la ciudad de Los Ángeles que contó también con la implicación directa de General Motors en la construcción de su característica morfología urbana de avanzadas redes de comunicación de transporte.

como garantía del pleno empleo. La posesión de una prefabricada era la primera ocasión para el mundo obrero de disponer de baño y jardín privado similar a las casas con parcela de la clase media donde el hogar se reconocía como una garantía de bienestar económico y psicológico a nivel privado y público determinante en el progreso del país.

La construcción de casas prefabricadas incluso proyectadas por arquitectos y colectivos de reconocido prestigio como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o el colectivo Archigram, respondía a la racionalización del proceso de construcción según los ideales de la máquina de habitar propios de la segunda etapa de la Revolución Industrial como una nueva posibilidad de estilo de vida y exploración de la relación del individuo con su espacio doméstico. Aunque en nuestra cultura mediterránea la casa prefabricada se consideró una opción provisional, en lugares como Japón las casas modulares tuvieron gran popularidad por ser la estructura más segura frente a la amenaza natural de posibles terremotos.

Los nuevos modelos de desarrollo urbano procedentes de Japón como los proyectos de Kenzo Tange de 1960, con el fin de disminuir la concentración humana de ciudades como Tokio, hicieron del mar, a modo de palafitos venecianos, una estrategia que se remonta a las primitivas viviendas lacustres como un modo de superar la falta de espacio. Los supervivientes de las guerras convirtieron sus botes en arquitecturas acuáticas en lugares como Hong Kong, en los deltas del Mekong o del Mississippi o a lo largo de los canales de Inglaterra o al sur de la India, haciendo de los primeros asentamientos asiáticos y europeos flotantes de casi un milenio de antigüedad una oportunidad para la pesca y el comercio. Actualmente, en España, debido al aumento del coste de la vivienda estamos viviendo el boom de las casas prefabricadas como indicador de la salud económica y social del país donde, aunque los salarios no se corresponden con los elevados precios de las viviendas, se intenta mantener el confort y

estatus social adquirido encarnado en la casita con jardín. Por razones medioambientales, económicas o sociales la gente ha tenido que elegir modos de vida alejados de la orilla de tierra: en Estados Unidos, después del terremoto de San Francisco, muchos residentes escaparon gracias a los botes que tenían junto a sus viviendas; igualmente en Seattle, cuando las construcciones situadas frente al agua fueron sumergidas con la apertura del Canal marítimo, los propietarios se vieron forzados a vivir en casas flotantes móviles y colonias acuáticas. Hoy en día, muchas comunidades han reconstruido, expandido, remodelado y rediseñado los históricos habitats en estancias modernas: casas barco en el río de Chicago, barcos casa al estilo del distrito de Chelsea de Londres o construcciones con apoyos flotantes en Vancouver que responden en la actualidad a un estilo de vida tranquilo y libre ligado a las aguas y lejano a la tierra.



Vivienda prefabricada experimental de los años 20. Somerset, Gran Bretaña. Las casas portátiles prefabricadas como icono de regeneración en Gran Bretaña fue una idea importada de los Países Escandinavos en los años veinte aunque su existencia se remonta desde el siglo XIV en Reino Unido y con un éxito rotundo en Gran Bretaña en los años 40.



Egg Harbor, New Jersey, Sea village Marina's 54 Casas flotantes que suben y bajan con las mareas atlánticas.

*Miami's Stiltsville cottages.
Construcciones flotantes
para combatir huracanes
en la bahía de Biscayne.*



Recordando el caso de “Celebration” donde el precio de las viviendas garantizaba barrios seguros, racial y socialmente homogéneos, donde el color de las casas y superficies ajardinadas estaban reguladas por contrato y supervisadas por agentes de empresas de la propiedad no dejando mucho espacio libre a la expresión individual, a la simbología y a la interpretación, el diseño urbano y doméstico de “Celebration” es útil en el análisis de las distintas formas con las que el hombre ha perseguido una sociedad perfecta en armonía con la naturaleza en la búsqueda del ansiado paraíso terrenal. El caso de “Celebration” y de otros lugares de ocio y consumo como los centros comerciales o actuales parques temáticos responde a un tipo de organización espacial basada en la privatización y simulación del espacio público. Los parques temáticos proliferan en todo el planeta y, como cualquier otra actividad empresarial, se construyen con un claro objetivo económico revestido de fantasía como reclamo publicitario y disfrazado de una imagen ingenua que busca la satisfacción a corto plazo del individuo invitándolo a ser partícipe del paraíso artificial. Lo que verdaderamente resulta atractivo de estas “factorías de fantasía” es el goce en miniatura, la escenificación de los

placeres reales de mundos con los que se sueña desde niño, inaccesibles en la edad adulta, antes que el juego imaginario. El éxito de la representación de construcciones fantásticas o réplicas de edificios emblemáticos reproducidos en miniatura facilita la condensación de detalles y la apropiación del individuo que encuentra aumentado su cuerpo frente a edificios que imaginaba colosales, ahora fácilmente alcanzables. Empresas como Disney han rentabilizado sus esfuerzos llegando a los corazones de un público consumista y sensible a ideales de felicidad y disfrute colectivo a través de la recreación de entornos de gran popularidad y genuinamente americanos. El ocio compartido, unido a un arraigado y potenciado sentimiento patriótico que caracteriza a la sociedad de la primera potencia mundial, hace posible que iniciativas como ésta logren alcanzar un éxito popular incluso más allá de sus fronteras. Tras la fama del primer parque de atracciones de Disneyland, las réplicas en Tokio y París y otras recreaciones de mundos soñados similares a Disneyland como Enchanted Village, Magic Mountain, Marine World o Warner Bros se han establecido como verdaderas ciudades de “ensueño” de consumo y de recreo equiparables, si queremos, a ciudades como Las Vegas o aquellas cuyos centros históricos patrimoniales quedan deshabitados salvo en los momentos en los que la urbe congrega al visitante por horas como si se tratara de parques temáticos con horario de apertura al público.

El actual auge de los modelos de organización estructural de los centros de ocio nos advierte de las transformaciones en el concepto de ciudad constantemente reconfigurado que demanda nuevos entornos sociales. Reflexionar acerca del tipo de gestión y tratamiento espacial de las urbes es vital de cara al bienestar colectivo de las sociedades actuales y futuras más allá de la satisfacción de intereses a corto plazo que a la larga puedan sufrir las ciudades del mañana. La cuestión que se plantea es si los nuevos modelos de percepción propios de los espacios simulados de los paraísos artificiales sumergirán al individuo en un letargo donde sea difícil distinguir la realidad de la ficción,

y si el simulacro puede ser una realidad habitable o más bien consumible en un mundo que vive cada vez a mayor velocidad y donde los placeres vitales responden a factores de compraventa más que al disfrute real de los sentidos. La herramienta de poder de los espacios simulados estriba en la capacidad de seducción de las masas que sin diferencia de edad esperan hacer realidad sus sueños, apropiarse de la imagen fantástica o conocer el edificio que nunca podrán visitar en la realidad. La ciudad de Las Vegas, poblada de famosas arquitecturas de los lugares más turísticos del mundo –las Pirámides de Egipto, la Torre Eiffel de París,...–, concentra en pocos metros cuadrados más centros de ocio –casinos, restaurantes, bares...– que los repartidos en todo el territorio de los Estados Unidos. Igualmente, la posibilidad de visitar diferentes países o regiones sin necesidad de moverse motivó la construcción en Beijing de un mundo en miniatura, o en Japón de una playa artificial donde el sol brillaba 24h. al día, imitando el calor del sol real mediante el control de los rayos solares y de la salinidad del agua marina, o en Madrid la creación del parque Xanadú de nieve artificial. El carácter lúdico y didáctico del espectador que buscaron los primeros jardines botánicos sería el referente de otro proyecto Disney construido en el desierto de Nuevo México en Estados Unidos, “Biosphere 2”, un invernadero donde se recreaban siete ecosistemas. Una extraña sensación de artificio se respira en estos lugares de ocio tras la compra del ticket de entrada que fija el precio del valor de hacer realidad los sueños bajo la estética de la copia de paraísos impersonales. Pasar un día en Warner Bros Park es ser partícipe de un simulacro cuidadosamente preparado, un gran escenario ficticio de sueños falseados como fantasmas maquillados para la puesta en escena de la función. Por este motivo, cuando Walt Disney creó su primer parque de atracciones en Anaheim, al sur de la Ciudad de Los Ángeles (1955), se rodeó de un equipo de animadores de cine –y no de arquitectos– para conseguir ingeniosos engaños espaciales escénicos de perspectiva mediante edificios construidos a una escala 5/8 con una estudiada apariencia de juguete creando lugares de gran

extensión geográfica aunque con falta de espacio poético y de evocación ahogados de representación ilusionista donde nada acontecía de forma casual y todo formaba parte de un estudiado decorado sin lugar para la reflexión: espacios de tránsito y ruido que no animaban la memoria ni la imaginación sino tan sólo el entretenimiento consumista. En base a la simulación generalizada del mundo actual y a la artificiosidad de geografías reales generadas por la fantasía del juguete, Daniel Birnbaum expresaba en una entrevista:

*“En Dinamarca hay algo llamado Legoland, y Legoland es un juego de plástico en miniatura, copia de algo real. En Legoland existe algo llamado Lego Skagen. Skagen es el punto más nórdico de Dinamarca, un idílico pueblo pesquero. La cuestión es ¿qué es más real: el mini-Skagen en Legoland, o el Skagen del Norte de Dinamarca?. Por supuesto que el mini-Skagen de Legoland es más real, porque no intenta ser una ilusión. No finge que es real, como la villa del Norte de Dinamarca donde todo está reconstruido con un estilo de comienzos del s. XX [...]”*⁶.

⁶ Olafur Eliasson. op. cit., p. 9

Las maquetas Legoland no “fingen” ser reales ni ocultan su carácter referencial e interpretativo propio del engaño disfrazado tras los paraísos artificiales, por lo que en este sentido son más veraces: en lo diminuto de la maqueta encontramos más poder de evocación que en la realidad simulada. La intención de llevar a la práctica real los modelos de Disneyland de lo que podía ser la ciudad soñada fue llevada a la práctica a modo de maqueta por algunos arquitectos desencadenando ciertas reservas hacia este tipo de actuaciones quizá porque lo que primaba era más la consecución del espectáculo que su utilidad real mediante modernos sistemas de evacuación de basuras a base de aire comprimido, sistemas ecológicos de consumo energético y una red de túneles subterráneos que taladraban el terreno. Frente a la simulación propia de los parques temáticos o centros de ocio, en el contexto artístico y cultural del “Forum de las Culturas” (Barcelona, 2004) la exposición “Ciutats” abría un espacio para la reflexión a través de la exhibición de maquetas de algunas ciudades (Nueva York,

Tokio, Estrasburgo, etc.) así como un cuidadoso montaje de réplicas de las calles más emblemáticas de estas grandes urbes a escala casi real donde el espectador podía pasear de forma casi similar a como lo haría en el lugar original representado. La maqueta y la recreación instalacionista de los ambientes urbanos se exhibían en clave de representación plástica lejana a un intento engañoso de estetización total de la vida propia de los paraísos simulados. La pérdida de la función simbólica de la cultura y la desconexión entre el referente y su representación convierten la imagen en protagonista de la escena, y el objeto en fetiche, lo que conduce culturalmente a la banalización de la vida misma escenificada como realidad virtual en tiempo real. El sociólogo Jean Baudrillard vería en el retorno de las formas y cualidades evocadoras de los objetos el mecanismo para combatir una cultura basada en la industria del entretenimiento y la banalización total. *“Es necesario para Baudrillard hacer de nuevo del arte una estrategia de las formas y no, como hoy, un táctica de los valores estéticos [...]. Hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión”*⁷.

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. op. cit., p. 29



Maqueta de la ciudad de Barcelona de la exposición del Forum de las Culturas, 2004. Barcelona

En la exposición realizada en el MACBA, Convents del Angels durante el festival del Sónar celebrado en Barcelona (junio, 2004) se mostraron diferentes propuestas de países inventados para los que se había previsto una ubicación física concreta de la geografía terrestre. La sala de exposiciones se convirtió en un espacio de espacios imaginarios con diferentes stands que informaban sobre la existencia y organización social, político, económica... de naciones virtuales localizables on-line, un producto mental de encuentro cultural fruto de un complejo diseño cognitivo humano autogestionable en la hipotética práctica real, una comunidad totalmente inventada y correctamente estructurada –con moneda, bandera y manifestaciones artísticas propias– como una posible vía creativa frente a la acuciante enfermedad de la desilusión estética denunciada por J. Baudrillard. La exposición reflexionaba sobre espacios imaginarios o mentales de realidades preexistentes a partir de diferentes objetos expuestos con un cuidado formal y estético, mapas geográficos y productos culturales autóctonos de cada región, así como la presencia de performers o “embajadores” de cada país virtual que informaban a público acerca de las naciones a las que representaban. El objeto artístico era el instrumento físico a partir del cual se construía toda una red de paraísos imaginarios cuya materialización no se basaba en el engaño de la copia o en el fingimiento de lo real sino en su interpretación artística y conceptual como estrategias activadoras de la imaginación en el espectador. Estos nuevos espacios de representación cultural, lejos del simulacro, desarrollan la dimensión humana potenciadora de la función estética y simbólica.

La razón de los parques temáticos respondería a las necesidades demandadas por las sociedades del espectáculo en la era de la revolución de lo visual. La arquitectura de la imagen conseguiría diluir las fronteras entre lo real y la ficción con el apoyo de la innovación tecnológica siendo difícil distinguir lo natural del artificio en un montaje y despliegue técnico donde se vislumbraba un afán por alcanzar un estado paralelo a la realidad, un paraíso estético de goce

compartido. La tecnología imax/omnimax, los avanzados efectos especiales de sonido dolby–stereo y las animaciones virtuales de las llamadas “Ciudades de la Imagen” tendrían su origen en los avances practicados por la ciencia en las ferias universales a través de sus espectaculares proyectos públicos. Fue Roman Kroiter quien en la Exposición Universal de Montreal (1968) idearía “Laberinto”, compuesto por tres zonas distintas con pantallas cinematográficas en suelo y paredes y, posteriormente, crearía la empresa Imax/Omnimax que supondría un logro en el desarrollo del medio audiovisual como sustitución en la escena de la carga narrativa por los valores sígnicos de la imagen en movimiento.

Las Exposiciones Universales que se desarrollaron a lo largo del siglo XX exhibieron públicamente los hallazgos del milenio que influirían en el desarrollo perceptivo espacial urbano de la época. La Exposición Universal de París (1900) exhibió atracciones como “Cinerama”, un panorama cinematográfico que simulaba un viaje en globo aerostático, “Mareorama”, una plataforma decorada como la cubierta de un barco que simulaba un viaje por el Mediterráneo, o “El Tren Transiberiano”, la reproducción de un viaje virtual por las estepas rusas. Posteriormente, la Exposición Universal de Bruselas (1958) utilizaría para su campaña publicitaria la atracción “Atomium” como símbolo de la energía nuclear exponiendo construcciones como “Poema Electrónico” de Le Corbusier –un edificio patrocinado por Phillips donde la fachada de edificio parecía derretirse por la explosión en su interior de la bomba atómica y sobre las paredes ondulantes de la sala se proyectaba un espectáculo audiovisual con imágenes bélicas–, o el panorama cinematográfico de 360 grados, construido por Walt Disney y basado en el primer panorama cinematográfico de Raoul Gramoin–Sanson ya expuesto en la feria de París de 1900, consistente en nueve pantallas colocadas en círculo que transportaban al público por los principales puntos turísticos de los Estados Unidos. Cada exposición mostraba sus avances en base a los adelantos conseguidos en las ferias anteriores en una im-

parable revolución tecnológica que posteriormente los actuales parques temáticos y ciudades del consumo aprovecharían: *“La exposición de Nueva York de 1939 era un Las Vegas en estado embrionario. Al igual que en la ciudad de los casinos, los pabellones de la exposición utilizaban el lenguaje de las vallas publicitarias para captar la mirada del público”*⁸.

Con la revolución en los campos de la información y comunicación, el espacio se convirtió en una función del tiempo. El rápido crecimiento de las comunicaciones y el transporte mecánico provocó el aumento de la desurbanización y de los centros de ocio polivalentes (grandes superficies con restaurantes, salas de cine, galerías de arte, comercios...). Las antiguas murallas periféricas de las ciudades medievales para la defensa externa se convirtieron en interiores en la ciudad moderna en forma de guetos o islas. En realidad, se trataba de asumir no sólo los avances científicos que las exposiciones universales exhibían sino convertir de los espacios recreativos de entretenimiento, publicidad y consumo en verdaderas ciudades de la imagen, una *“arquitectura de comunicación antes que de espacio”*, en palabras del arquitecto Robert Venturi cuando describió la ciudad de Las Vegas a favor de la revisión humanista de la arquitectura del modernismo. La ciudad de Las Vegas construida en un corto espacio de tiempo sobre el desierto nació como un lugar de ocio y consumo exclusivo poblada con casinos, hoteles y anuncios cuyo diseño espacial estratégicamente planificado consistía en amplias distancias entre los edificios que obligaban al desplazamiento turístico en coche como beneficio de las numerosas estaciones de servicio ubicadas entre los centros de esparcimiento. Al igual que la separación entre los edificios permitía que las arquitecturas fueran percibidas a gran velocidad de forma que la desconexión lumínica y espacial entre el exterior e interior de los casinos (letreros luminosos en las fachadas y salas amplias de techos bajos) desorientaba espacial y temporalmente al visitante como estrategia de control subliminal con fines consumistas. En Las Vegas se valoraba la fachada antes que la arquitectura siendo a veces el propio

⁸ CANOGAR, Daniel. *Ciudades efímeras: exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor, DL 1992. (Imaginario; 3). p. 74.

edificio un anuncio como el puesto de hamburguesas con forma de hamburguesa o la tienda de patos con forma de pato. En lugar de decorar la edificación se construyó la decoración: la ornamentación y el cuidado de fachada, independientes de los sistemas de espacio y estructura, contrastaban con la parte trasera del edificio que carecía de estilo estando oculta a la mirada del visitante atento sólo a lo visible desde la autopista. La arquitectura de los signos de la comunicación se percibía como antiespacial y no como una arquitectura del espacio. Cuando los arquitectos modernos abandonaron el ornamento, inconscientemente realizaron edificios que eran ornamento rechazando la forma del edificio hasta convertirlo en un “pato”, de manera que sustituyeron el simbolismo de lo ordinario por el simbolismo de lo heroico tradicional. La estructura arquitectónica funcionaba como símbolo mediante la asociación emotiva de la imagen visual como forma de persuasión comercial. Como explica R. Venturi, *“las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio”*⁹. Esta arquitectura al borde de las autopistas, arquitectura de la comunicación, planteaba el problema de que si se prescindía de los anuncios no quedaba nada, ni siquiera el lugar, sino tan sólo refugios arquitectónicos convertidos en decorados esculturales como viejas iglesias anunciadas con letreros de neón con servicios automatizados en una combinación de lo más kitsch pero con gancho para la sociedad de consumo.

⁹ VENTURI, Robert; Steven IZENOUR; y Denise SCOTT BROWN. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 4ª ed. (1ª ed., 1978). Barcelona: Gustavo Gili, 2000, (GG Reprints). p. 35.

La arquitectura urbana de finales del s. XX necesitaba ser socialmente menos coercitiva, y estéticamente más vital y receptiva a los gustos del ciudadano revolucionando la manera de mirar las cosas, aprendiendo del paisaje, a diferencia de los magnánimos edificios y heroicidades monumentales decorativas del pasado reciente. Actualmente, en un intento de alejamiento de la arquitectura con ornamento o como ornamento hemos asistido al progresivo desplazamiento de las exposiciones universales sustituidas por espectáculos adaptados a una realidad contemporánea

cada vez más desmaterializada. En la Exposición Mundial de Osaka (1970) el pabellón de los Estados Unidos construyó un edificio bajo tierra, un primer ejemplo de arquitectura neumática con una envolvente pantalla de cine de imágenes irreales que rodeaba a los espectadores. En la Exposición Internacional del Jardín en Osaka (1990) el pabellón de la empresa japonesa “Sanwa Midori-Kai” inauguraba la “Alfombra Mágica” con un espectáculo que empleaba dos películas IMAX, una de ellas proyectada frente a los espectadores y otra bajo la sala, visible a través del suelo transparente que con un sistema de doble proyección conseguía el efecto de flotación en el espacio sobre la alfombra mágica. Paralelamente, el pabellón de “Fujitsu” presentaba un sistema de cine tridimensional novedoso mediante un sistema tecnológico informático llamado “Solido” basado en unas gafas de lentes de cristal líquido coordinadas con el proyector que, sensibles a unas señales infrarrojas, se volvían opacas de un lado y luego del otro 24 veces por segundo alternativamente creando un efecto estereoscópico. El uso de una pantalla envolvente acentuaba la sensación tridimensional de la escena de forma que el espectador creía estar dentro de la película siendo casi imposible distinguir el objeto real de su representación.

Estos avances anunciaban el desarrollo de edificios que se desmaterializaban y se confundían con el cuerpo del espectador. La estructura más sofisticada se serviría de la alta tecnología combinada con materiales como el cristal, básico de las imaginativas fantasías de la ciudad del futuro que convertirían el edificio en una presencia inmaterial. La virtualidad y la red digital producirían ciudades imaginarias como la visionaria ciudad del futuro “Blade Runner” en una combinación de alta tecnología con marginalidad. En torno a la reflexión sobre el diálogo de espacios de funciones dispares y su posibilidad de reciprocidad, el espacio dedicado a enfermos mentales y el espacio de la galería, Jens Haaning desarrolló el proyecto “Sense Titol” (2002) en el Espai d’Art Contemporani de Castelló en colaboración con el Hospital Provincial de Castelló. La instalación con-

sistía en la retransmisión de imágenes recogidas en el lugar de recreo de las dependencias psiquiátricas del Hospital Provincial de Castelló visibles en una televisión ubicada en la sala de exposiciones del E.A.C.C. El proyecto invertía la mirada del visitante del museo cuya imagen también era emitida en otra pantalla situada en el espacio del hospital haciendo al sujeto partícipe a través de la señal de video del espacio dedicado a patologías mentales. Este intercambio entre observadores separados físicamente denunciaba la marginalidad de determinados grupos sociales y su vinculación con aquellos ámbitos inaccesibles al resto de la sociedad por desconocimiento o indiferencia, un intento de llegar a todas esas dimensiones espaciales y psicológicas ausentes para la mayoría ofreciendo la posibilidad de ser habitadas aunque pública y virtualmente a través de las ondas.



Jens Haaning. "Sense títol". E.A.C.C., 2002

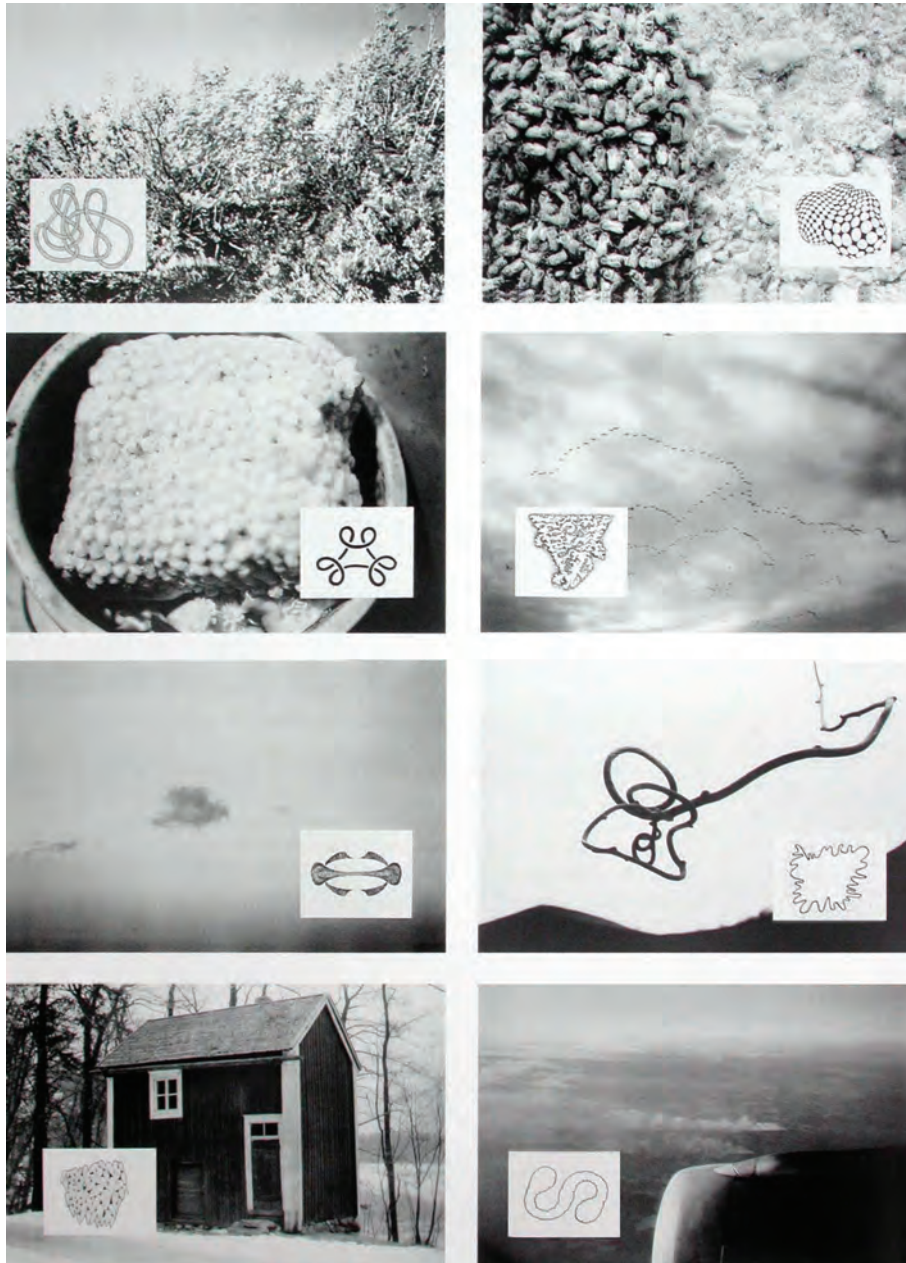


Jens Haaning. "Sense tí-tol". E.A.C.C., 2002

Ante la estetización total de la vida, el arte, que parecía haber quedado suspendido en su propia reflexión filosófica buscaba distintas formas de despertar de su letargo exclusivamente conceptual. Jean Baudrillard auguraba la desaparición total del arte como actividad específica debido a la fetichización de la obra en concepto con que amenazaba el arte moderno como táctica de los valores estéticos no formales siendo necesario hacer del arte una estrategia de las formas con el fin de evitar su desaparición total como actividad específica. Desde la ineludible bana-

lización de la vida parecía posible hacer de la virtualidad del “espectro del objeto” un signo que, desde su evocación formal y no bajo la cualidad de “alta definición” o valor fetiche, volviera a ser verdaderamente estético y permitiera al hombre el desarrollo de su capacidad creativa e interpretativa. Según Umberto Eco, el arte contemporáneo habría perseguido más el discurso estético del objeto artístico que su configuración formal. *“El arte contemporáneo, en su viaje hacia la materia, nos ha enseñado a hallar placer más que en el objeto elaborado, en el objeto encontrado, pero ahora nos damos cuenta de que existe un modo de localizar, de “encontrar” el objeto, en el que, en última instancia, también consiste –aunque en una nueva forma– el arte”*¹⁰. Ese modo de localizar el objeto ha implicado la comprensión de la obra artística como acontecimiento o hecho natural, y la acción como discurso estético con la consiguiente aproximación del arte a la vida aunque degenerara inevitablemente en la estetización total de la vida. Llegados a este punto, sólo desde “el espectro del objeto”, como decía J. Baudrillard, como forma de ilusión, parece posible alejarse de la generalizada desilusión estética conscientes de que la representación de las cosas viene dada no en relación a cómo son en esencia por ellas mismas sino cómo aparecen según nuestro modo de representación y percepción particular del mundo.

¹⁰ ECO, Umberto. *La definición del arte*. op. cit., p. 216



Richard Deacon. "Show & Tell", 1997. Silkscreen on paper. 60 x 89.5 cm. cada una. Detalle de una serie de doce fotografías.

4.3.3. La escultura como forjadora de lugares: claves para un nuevo modelo de sociedad

Las construcciones y edificios que realiza el hombre para vivir mejor y garantizar la supervivencia y evolución de su especie responden a mecanismos de identidad cultural y estética donde el ser humano se ve reflejado como individuo y sociedad. Si recurrimos al mundo animal podemos detectar, por un lado, que las edificaciones de tamaño reducido suelen pertenecer a seres vivos de especies solitarias y las de gran tamaño a especies sociales y, por otro lado, que la experiencia permite que los individuos de más edad construyan mejor que los jóvenes. En el ser humano estos parámetros se repiten de forma que a mayor avance sociocultural, mayor sofisticación en las construcciones. En la era tecnológica, la relación entre los sistemas vivos, sociales, tecnológicos y culturales vincula la biosfera con la llamada “infoesfera” (“infomasa” o “infociudad”) de manera que las redes biológicas se trasfunden en redes sociales en procesos inmateriales. El conocimiento actual sitúa la comunicación como origen y evolución de la vida, como flujo de materia, energía e información: todo organismo procesa, intercambia información y se comunica, no en base a una exclusiva transmisión de información sino como coordinación de comportamientos entre seres vivos a través de las redes de relaciones dinámicas de movimien-

to, espacio y estructura. Los componentes de los sistemas orgánicos están unidos en todos los niveles de la vida, desde las redes genéticas hasta los ecosistemas y redes de comunicación de las sociedades humanas, conformando una simbiosis social y cultural donde la comunicación se concibe como la base de la organización social y dinámica intrínseca a la propia vida. Las claves de las transformaciones sociales de la última década se centran en el aumento de la cantidad de información –que no siempre significa calidad de conocimiento sino ruido– definiendo una sociedad de la información cuya transparencia se hace opaca y su propia naturaleza manipulada y donde los procedi-



Lucy. "Nexos Architecture x 110- Nexos Type Chalet", 2002. Intervención con 110 niños de Cholet, Francia.

mientos de dicha información están desvirtuados. Actualmente las fronteras del arte están en la ingeniería genética, la ecología y la exploración del espacio de forma que los mismos instrumentos que usa el científico son utilizados por el artista que forma parte cultural de la evolución biológica, a lo que se suma el riesgo que supone el alejamiento de la naturaleza para instalarse en la virtualidad. El cambio tecnológico afecta a nuestras formas de experiencia, de concebir, percibir y relacionarnos con el mundo, lo que justifica, por otro lado, la aparición en el arte de prácticas como la instalación multimedia e interactiva, la escultura robótica, el arte genético o los proyectos de net.art.

Asistimos a un cambio que se decanta desde lo público del lugar hacia lo público del “espacio” en la sociedad global de redes: *“mientras el espacio de los flujos está globalmente integrado, el espacio de los lugares está localmente fragmentado. Uno de los mecanismos esenciales de dominación en nuestro tiempo histórico es el predominio del espacio de los flujos sobre el espacio de los lugares (...)”*¹. Según José Larrañaga, un individuo es aquel que tiene una vida pública, es decir, un libre acceso a la información relevante para la ciudad además de una vida privada y derecho al anonimato siendo lo urbano la condición del sujeto desligado de su lugar, de su cultura natal y arraigo territorial en busca del sueño de la “aldea global”. El carácter universal y democrático contagia el arte cuando éste deja de ser un asunto privado para convertirse en algo de capital proyección pública, como sucedió antiguamente con el nacimiento de la crítica, fundamento de toda la actividad intelectual, y los Salones, fruto de la revolución de las Academias que Francia llevó a cabo durante la segunda mitad del s. XVIII durante la Ilustración. Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta los nuevos medios de comunicación y transporte, la tecnología y el inicio de cambios sociales revolucionarios y artísticos propiciaron las condiciones necesarias para el desarrollo de la globalización y de la opinión pública mundial. Si el artificio de la globalidad fue la ilusión de la modernidad, un proyecto que acababa con la localización de

¹ BORJA, Jordi; y Manuel CASTELLS. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. 3ª ed. Madrid [s.a.]: Taurus, 1997. p. 67.

lo común como forma específica de relación entre el territorio y la sociedad, de forma que las señas de identidad de lo local se hacían cada vez más difusas en aras de la informatización y la difusión urbana, la llamada sobremodernidad perseguiría un mundo minúsculo y totalmente televisado para conocimiento de todos, la superabundancia espacial basada en la revolución de las telecomunicaciones buscaba acercar lo lejano y multiplicar los lugares de uso.

Pero, como dice Ignacio Castro, “¿qué es “lo global” más que el olvido momentáneo de nuestro sitio?” El lugar antropológico no responde a valores de cantidad sino de cualidad; el “ser del locus” no es una cuestión de magnitud puesto que el lugar es tanto la primera sede del seno materno, como la habitación, la casa, etc... que son metáforas geográficas de los propios límites de la existencia que representa la vida local. “Nuestra peculiar forma de ser, entre otras cosas se debe a “la impronta de lo local”. Es lo local, y lo local se manifiesta a través de uno, hasta tal punto, que con frecuencia se nos atribuye el lugar, se nos localiza”². El “locus” particular se sustituye por el “locus” público y la globalización se extiende a un espacio público cibernético que propicia la telecomunicación instantánea y la publicidad de lo privado.

² FEGA, Luis. “Habitados por el lugar”. En: *Informes sobre el estado de lugar*. op. cit., p. 63.

“I Nikeground Project” (Viena, 2003) del colectivo de artistas italiano “01001011110101101.org” desarrolló una campaña artística contra la marca “Nike” haciéndose pasar por la multinacional que proponía crear una red mundial de plazas urbanas usando como monumento central el logotipo de la marca. El proyecto consistió en fingir la compra de la plaza del Ayuntamiento, la Kalrsplatz, para convertirla en una Nikeplatz a través del montaje de un stand de la marca deportiva Nike que contaba con la presencia de dos azafatas gemelas uniformadas y unas maquetas y videos explicativos del proyecto ficticio como denuncia de la nueva forma de poder norteamericano basada en los medios de comunicación y la tecnología. Los ciudadanos expresaron sus quejas públicamente creyendo que el proyecto era real por lo que el colectivo de artistas consi-

guió el objetivo buscado: generar una corriente de opinión que evidenciara el poder económico y político del sistema americano en torno al debate sobre la globalización.

Con una iniciativa que fundía lo público con lo privado, el espacio de la opinión pública con la problemática de la realidad social, la plataforma “Salvem”, a través de diferentes convocatorias de “Portes obertes”, intervino artísticamente en los espacios públicos y privados del barrio del Cabanyal–Canyamelar de Valencia destinados a la destrucción con la supuesta ampliación de la Avenida Blasco Ibáñez. Los vecinos del barrio pusieron sus casas a disposición de artistas de distintas nacionalidades para mostrar sus obras como expresión de la disconformidad, de manera que ambos, artista y ciudadano, aunaban sus esfuerzos en contra del proyecto urbanístico del Ayuntamiento de Valencia que perseguía la eliminación de 1651 viviendas. Ya en su tercera convocatoria, “Salvem” 1999, se evidenció una vez más la aproximación de lo privado y lo público, el arte y la vida, la alta y baja cultura con un fin social y reivindicativo. “Portes Obertes’99” incluyó en su programa de “Participación ciudadana: urbanismo, arte y política” performances, videos y debates congregando a artistas, arquitectos, políticos y sociólogos que reflexionaron sobre el patrimonio como derecho de todos y el alcance político de los proyectos urbanísticos. La manipulación o silenciamiento mediático se hizo patente incluso en la difusión de la noticia en radio y televisión, medios que en alguna ocasión trataron el acontecimiento como una manifestación lúdica y cultural antes que social y reaccionaria, motivo por el cual la misma plataforma crearía su propia web con el fin de asegurar una mayor claridad y objetividad informativa.

Lo cosmopolita –y no el totalitarismo globalizador– resultaba complementario con la diversidad. John Berger describió cómo los logotipos –como el de nuestro ejemplo de la multinacional “Nike”– eran los topónimos de los no-lugares, del ningún lugar, tácticas de marketing para visualizar y cuestionar los sistemas operativos

de las sociedades contemporáneas, del mundo mediático y del infosistema tecnológico. *“La realidad constituye la última frontera en la expresión artística visual. Los sistemas digitales se usan para crear entornos visuales y tonales tridimensionales y que, a diferencia de la televisión o el cine, admiten la interactividad explorándolos y cambiándolos”*³. Desde el origen del apropiacionismo de las prácticas pos-

³ LEBRERO STALS, José. “Ocho preguntas o el lugar de las explicaciones”. En: *Toponimias...* p.19.



Jeff Wall. Instalación. Documenta 8, Kassel, 1993. “The Storyteller”, 1986.



Colectivo italiano 0100101110101101.org. “I Nikeground Project” (Viena, 2003). Parte del trabajo se pudo ver en la exposición “Barcelona Meeting Point de Fotonoviembre 2003”.

modernas a finales de los años setenta a través de la publicidad, mass media..., el arte buscaría una nueva lectura de los signos de lo real inmiscuyéndose en las estructuras de la propia realidad con el fin de reordenar el universo cognitivo; frente a la recepción pasiva de la obra de arte, la propia recepción requeriría en el espectador un proceso de decodificación del significado antes de ser interpretado formalmente.

El arte público contemporáneo ha sido principalmente privado y basado en intereses económicos y de poder, y ha buscado la democratización del hecho artístico colocado fuera de la galería ocupando el espacio de comunicación social. “Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté”⁴. Una intención de trasgresión de los espacios privados convertidos en públicos llevó al artista Félix González-Torres a realizar la serie de imágenes expuestas en 21 puntos de la ciudad de Nueva York paralelamente a la exposición “Projects 34: Félix González-Torres” (M.O.M.A., Nueva York, 1992). La obra, que representaba una cama vacía compartida hasta unos momentos antes, fue exhibida en 24 vallas publicitarias de Manhattan atrayendo la mirada del público por su incierta provocación y elevando a la esfera de la opinión pública la trivialidad de la vida privada. Si recordamos que de entre los muebles de la casa la cama es “*íntimamente sentida como lugar en que se condensa la segura solidez de la vida*”⁵, esta idea nos lleva a la función del hogar como refugio frente al cosmos donde la pequeña parcela de la naturaleza humana se siente protegida. La cama, el lugar para la intimidad se hacía pública en el trabajo de F. González-Torres mostrándose al alcance de la opinión moral: la pareja del artista homosexual había fallecido ese mismo año y la representación de dicho espacio íntimo dotaba a la obra de un significado ambiguamente autobiográfico, habitual en toda su obra artística, a partir de lo cual el artista reconciliaba la división entre lo

⁴ LIPPARD, Lucy. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: *Modos de hacer...* op. cit., p. 61

⁵ BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. op. cit., p. 155.

Meg Webster. "Cama de musgo", 1986. 168 x 213,4 x 152,4 cm.



Félix González-Torres. "Sin título", 1991. Cartel impreso de una fotografía en B/N. Expuesto en 21 puntos de la ciudad de Nueva York en 1992, simultáneamente a la exposición "Projects 34: Félix González-Torres" en el Museum of Modern Art.



público y lo privado, lo doméstico y comercial, lo personal y lo político bajo el uso de “lugares alternativos”, definidos por Michel Foucault como “heterotopías” en base a la heterogeneidad del espacio contemporáneo de la cultura *“capaz de yuxtaponer en un único espacio real varios espacios, varios lugares, que son incompatibles en sí mismos”*⁶ contrarios a la idea de utopía de emplazamientos sin lugar real.

Gianni Vattimo señalaba que la transformación más radical producida desde los años sesenta hasta la actualidad en la relación entre el arte y la vida se describía como el *“paso de la utopía a la heterotopía”*. En base a la función de los lugares, según M. Foucault, las heterotopías creaban un espacio de ilusión o compensación con respecto al espacio real, originando otro espacio real con una utilidad concreta de perfección soñada aunque con el mismo desorden de lo real como ocurría en los burdeles o lugares colonizados –colonias– y en los actuales parques temáticos. Las heterotopías serían lugares, una especie de utopías con localización real presentes en todas las culturas donde estaban invertidos todos los demás emplazamientos reales, en relación y en contradicción a su vez con los demás, lugares fuera de los lugares como serían en nuestra sociedad las clínicas psiquiátricas, las cárceles o los cementerios. Con la heterotopía del cementerio se evidenciaba el hecho de que cada heterotopía tenía un funcionamiento preciso y determinado en cada sociedad afín a la cultura del momento: según el tipo de relación del hombre con la muerte, el cementerio pasaría de situarse en las mismas ciudades junto a la iglesia hasta el s. XVII, para ubicarse después en áreas periféricas de la urbe a partir del s. XIX. Cuando se perdió credibilidad en la resurrección y la inmortalidad, y todos, sin jerarquía de clases, tuvieron derecho a un lugar para guardar la última huella de la existencia, cuando la muerte se concibió como transmisora de “enfermedades” por contagio de los cuerpos en descomposición a finales del s. XVIII, los cementerios ya no constituían la morada sagrada e inmortal sino “la otra ciudad”. Así, por ejemplo, en la Ciudad de los muertos de El Cairo existían restos de tumbas de

⁶ Cfr. FOUCAULT, Michel. “Espacios diferentes”: [conferencia] Cercle d'études architecturales, París, 14 marzo 1967. En *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre 1984, p. 46-49. En: *Toponimias...* op. cit., p. 36 [En relación al tiempo, las heterotopías adquieren el carácter de “heterocronías”, espacios donde el tiempo se acumula hasta el infinito y todos los tiempos están amontonados como en los museos y bibliotecas o con un carácter más pasajero y precario como ocurre en las fiestas tradicionales o pueblos vacacionales. La cualidad de las heterotopías de superponer en un solo lugar real varios espacios que de por sí son incompatibles es evidente en el jardín concebido desde la antigüedad como un microcosmos, una “heterotopía feliz y universalizante”, dice M. Foucault, como el jardín tradicional persa, un espacio sagrado que reunía en el interior de su rectángulo cuatro zonas que representaban las cuatro partes del mundo y un espacio aún más sagrado en el centro donde se colocaba la fuente y el surtidor.]

una época de esplendor en el pasado en un espacio que en la actualidad estaba habitado por gentes sin hogar. Los hombres modernos vivían con la muerte con toda naturalidad ocupando el lugar que antes fuera sagrado: el espacio de culto era ocupado con un fin diferente con el que se construyó acorde con las nuevas necesidades del momento.

Los egipcios representaron la ciudad con un círculo y una cruz: el círculo era el lugar, es decir, la comunidad de personas, la organización política y la identidad cultural, y la cruz simbolizaba los flujos, el intercambio de bienes, los servicios e informaciones y las relaciones con el exterior. *“En el espacio público se realiza la síntesis de lugares y flujos. Y la ciudad es el espacio público, lugar de la cohesión social y de los intercambios”*⁷. El diálogo entre los espacios dispares en su uso y en el tiempo nos habla de una realidad que se define con las nuevas sociedades en base a su particular percepción del mundo. La ciudad ha evolucionado siempre vinculada con el arte y la cultura, desde la polis –término que viene de la palabra “política” bajo una noción colectiva y comunitaria– a la metrópolis, y ahora megalópolis o metrópolis desbordada. En la ciudad, el espacio público convive con el espacio privado siendo el arte público un activador del diálogo y reflexión entre ambos ámbitos y las distintas funciones de habitar el lugar. Al margen de que el espacio público se confunda a veces con los espacios verdes, aquel se puede definir como un lugar de representación y de expresión colectiva social donde el arte público se conforma por su lugar en la esfera social –generador de cualidades que relacionan al individuo con lo local en clave de interacción y participación entre obra y espectador–, y donde el carácter monumental de la obra pública establece un desafío de la división arbitraria entre los ámbitos público y privado. En base a los retos de los dos modelos históricos de ciudad, la “clásica” o histórica y la “moderna” o metropolitana de la llamada “sociedad de la información”, frente al histórico deleite exclusivamente privado de la obra de arte, la contemporaneidad artística ha desarrollado la apertura hacia lo social más allá de los fríos mausoleos

⁷ BORJA, Jordi. *La ciudad conquistada*. Colaboración de Majda Drnda; et al. Madrid [s.a]: Alianza, 2003. (Alianza Ensayo; 228). p. 119.

del arte –galerías, museos, etc.– permitiendo que a través del monumento el ciudadano se sienta identificado con la creación artística como una posibilidad de regeneración de todos aquellos conflictos que denigran al hombre motivados por una pérdida del sentido de comunidad y de hogar.

Los conceptos de cultura y lugar son inseparables: los paisajes son capaces de generar un sentimiento de ciudadanía, y la cultura la cualidad de definir un lugar significativo para la gente. El escultor norteamericano Siah Armajani, consciente de la relación entre la cultura y el lugar, unió los conceptos de lectura y jardín recreando paisajes para la poesía en sus “reading gardens”, construcciones de elementos prefabricados en forma de puentes, bancos, mesas, etc. para la lectura y la contemplación. S. Armajani vio en la utilidad de las construcciones una forma de aproximar el arte a la vida, y en el arte público el mecanismo con el que convertir un emplazamiento en lugar social; el espacio social contenía las huellas de la gente donde se conocía la dimensión del lugar, la profundidad de un paisaje y el carácter de la comunidad. Para Siah Armajani la escultura debía dar al espacio un significado tanto estético como social y comunicativo entre los miembros de la comunidad a través de espacios para la lectura y el disfrute colectivo. Su serie de “Diccionarios” para la construcción fue un estudio funcional de estructuras arquitectónicas en clave artística con las que el artista establecía el contacto entre dos áreas espaciales, formales y dialécticamente contrapuestas (dentro/ fuera, transparente/ opaco, privado/ público).

La preocupación del arte por el sentimiento ciudadano desintensificó el interés exclusivo por el emplazamiento conduciendo



Siah Armajani. “Diccionario para construir: cuarto de estar”, 1974-75. Técnica mixta, 15,8 x 16,8 x 20,5 cm

do el arte público a la dimensión social, asumiendo que existía algo inherente al entorno que convertía el emplazamiento en “lugar”, de forma que el uso de cualquier espacio ajeno antes al arte e intervenido con un fin con sensibilización social, ampliaba las fronteras del llamado “arte público”. El arte público, a diferencia del arte que ya venía siendo realizado en espacios públicos –escultura conmemorativa o monumental realizada por encargo a partir de la ampliación de una maqueta y sin conocimiento del lugar final del emplazamiento de la obra–, insertaba el trabajo artístico en el debate social, redefiniendo el monumento que más allá de la conmemoración de un hecho histórico atendía a valores como la identidad de la comunidad a través del lugar garantizando la acogida del público y de la crítica. El concepto de espacialidad humana nos introducía en el diálogo del espacio público como un lugar antropológico, y de la escultura pública como forjadora de lugares para una posible morada del hombre social, no tanto como una conquista del espacio o su confrontación sino como la materialización de los lugares. La escultura abría un entorno reuniendo las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia que permitía al hombre habitar en medio de ellas.

El arte público contribuyó con la creación de un clima habitable en el paisaje –natural o urbano– donde la escultura y la arquitectura aunaban sus esfuerzos en el desarrollo de estructuras no necesariamente funcionales. El artista Bernard Lassus (Charmalières, 1929) formado en París en el taller de Fernand Léger defendió las cualidades perceptivas del sujeto para inventar el paisaje diseñando entornos imaginados con cierta dimensión teatral –bajo el concepto de “habitantes-paisajistas”– que “abrigaban” al sujeto no para guarecerlo de la intemperie sino para posibilitar su condición de habitante ligado a una residencia y a una comunidad local. El proyecto “Uckange” (1981-1987) fusionaba arquitectura y escultura en clave escenográfica interrelacionando el paisaje imaginado con la idea de vivienda, redefiniendo una nueva folly ya no exclusiva de parajes naturales sino instalable

también en ciudades y en entornos privados o públicos.



Bernard Lassus. Proyecto
“Uckange”, 1981-1987

El sitio donde la comunidad ha vivido toda una vida ligada a la tierra que les vio nacer limita el lugar a una condición mortal y trascendente. “*El lugar es algo que tiene conexión intrínseca con la esencia misma de la cosa*”, y es definido por la lengua vascuence, como explica Kosme de Barañano, como un objeto dotado de cierta individualidad⁸. Al hablar del lugar en términos de espiritualidad o de individualidad, de identidad o discurso, el espacio resulta ser algo más que una estructura geométrica ordenada y prefijada. El arte ha intentado romper con la predeterminación de los espacios culturalmente establecidos por la sociedad y las inviolables divisiones entre los ámbitos de lo público/privado que contribuyen con la construcción cultural –y espacial– de la subjetividad, la diversidad sexual y la identificación de clases. Como dice Edward T. Hall: “*La experiencia espacial está íntimamente relacionada con la actividad humana, con lo que el hombre sabe, y con lo que su cultura le ha impuesto*”⁹. Los estereotipos ideológicos vinculados a determinados lugares establecidos por la sociedad serían sus-

⁸ DE BARAÑANO, K. *Chillida-Heidegger-Husserl...* op. cit., p. 34. [En vascuence el significado literal “etxe-baruan” es “en el dentro de casa”. La referencia filológica ilustra la idea de que los espacios tienen cierta individualidad en cuanto a lugares vividos emocionalmente.]

⁹ HALL, Edward T. “Arte, espacio y experiencia humana”. En KEPES, Gyorgy. *El arte del ambiente*. op. cit., p.52



Alberto Giacometti. "Objeto desagradable (para tirar)", 1931. Madera, 22x48,2 cm. Colección privada. (Foto: The Salomón R. Guggenheim Museum, NY)

¹⁰ Recordamos que el concepto de "instalación" se refiere a obras que transforman el espacio interior dado por la arquitectura. De esta de ocupación del espacio –patente en el happening y performance– surgirá el término de "situacional" para referirse a instalaciones desarrolladas en el espacio exterior. El arte se genera en base a la estructura espacial y temporal sobre la que la vida se construye. La espacialidad de los objetos simbólicos que son la materialización de procesos psicológicos hace referencia a la expansión de lo físico hacia lo psíquico, lo que dota al emplazamiento del objeto de afecciones sociales, culturales y psicológicas: "(...) la instalación es (...) un arte deconstrutor que modifica la estructura interior de los lugares reduciendo o ampliando el tamaño de las estancias y sus componentes, otorgando una importancia máxima a los elementos contextuales (mobiliario, enseres, ornamentos,

ceptibles de transformación desde el mundo del arte como en el caso de la artista Cindy Sherman, quien trabajó con imágenes estereotipadas de mujeres ubicadas en distintos espacios –lugares domésticos, espacios públicos, etc.– investigando cómo la producción de la espacialidad participaba de las ideas del yo y la sexualidad, de la diferencia sexual y el discurso machista que consideraba a la mujer como sujeto subalterno en base a las teorías del psicoanalista francés Jacques Lacan: la artista ("Untitled Film Still#35", 1978) se fotografiaría a sí misma como modelo caracterizando diferentes personajes femeninos de estatus diversos (ama de casa, colegiala...) con un lenguaje publicitario.

Por otro lado, como reflexión del lugar doméstico, la artista Mona Hatoum redefinió los espacios de la casa, como la cocina, considerado el núcleo afectivo del hogar, que adoptaba una nueva identidad como lugar de la violencia y la violación, convirtiendo este espacio de nutrición maternal en un significado bloqueado de sueños detenidos y objetos vengativos capaces de castigar al cuerpo en lugar de servirle de apoyo, a diferencia de los utensilios usados en la cocina usados para nuestro beneficio por su funcionalidad. De la misma forma que los objetos de función simbólica de Alberto Giacometti fueron intentos de proyectar la experiencia psicológica en el espacio y en el tiempo, el carácter instalacionista de la obra de M. Hatoum contribuía a un clima psicológico de agresión y amenaza física sobre el observador cuyo cuerpo disminuido frente a la escala aumentada de los objetos representados perturbaba su estado físico y emocional¹⁰.

La conjunción de elementos corporales y utilitarios en obras como "Jardin Public" (1993), construida con hierro forjado pintado, cera y vello púbico de la propia artista, potenciaba la proyección del espectador sobre el espacio reconduciendo el lenguaje de los materiales al propio terreno discursivo de la obra más allá de su objetualidad. Los objetos artísticos de M. Hatoum se construían a partir de materiales familiares y reconocibles en función de sus

posibles relaciones y cualidades referenciales desplazando el discurso estético fuera del propio objeto. Refiriéndonos a una de las pretensiones de las obras conceptuales y analíticas por la cual ningún objeto contenía una cualidad artística mágica que le señalara como artístico, los objetos se designaban y elegían a través de un lenguaje



lugares transicionales, límites, aperturas, proposiciones proyectivas, huecos y otras inscripciones)”, dice Alberto Ruiz de Samaniego. La obra se impone al espectador cuestionando su relación perceptiva que ya el minimalismo había planteado: Robert Morris describió cómo, a diferencia del cubismo —donde se produce la visión simultánea de un mismo punto de vista—, en el minimalismo, la ausencia de diferenciación con la que los objetos tenían relaciones fuera del trabajo generaba un espacio que se desarrollaba en el tiempo y que no tenía una entidad independiente y fija. El minimalismo trató la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de lo visual, generando una realidad exterior ambiental donde estaban implicados cuerpo, obra y espacio, aunque, sin embargo, como dice Simón Marchán Fiz, no transformara críticamente el medio ambiente con un compromiso social porque convertía el ambiente inmediato en un placer visual y no en una transformación concreta de su uso.

Mona Hatoum. “Jardín Public”, 1993. Hierro forjado pintado, cera, vello público de la artista. 82,4x39,5x49 cm.

conocido de normas aprendidas. Jean Dubuffet (*El hombre de la calle ante la obra de arte*, 1992, p.85) decía que “*el arte debe proporcionarnos otra mirada, romper con todo lo acostumbrado, reventar todas las cortezas cotidianas, hacer estallar el cascarón del hombre social y culto, [...]*”. El trabajo de M. Hatoum entroncaría con la idea de lo que según J. Dubuffet debía perseguir el arte: ser un reflejo directo de lo que ocurría en el interior del hombre y no de lo que había adquirido cultural y socialmente. El irónico juego de palabras del título “Jardín Público” hacía aún más explicativo el análisis de la artista centrado en el uso subversivo de los espacios estereotipados común a toda su obra, espacios para la privacidad y la intimidad representados como públicos, hogares que funcionaban como prisiones lejos de ofrecer un refugio frente a la presión social y política.

Por otro lado, la obra “Untitled (Baalbeck birdeage)” (1999) reproducía una jaula de pájaro a escala humana con sus características barras metálicas y escudillas gemelas para la comida con la dimensión de las celdas de una de las cárceles más “seguras” del mundo, la prisión de Alcatraz, aproximando la realidad del prisionero a la experiencia del exiliado como representación de la falta de un hogar estable. La experiencia autobiográfica de M. Hatoum, que en el seno de una familia palestina vivió la experiencia del exilio del hogar de su infancia en Haifa y Beirut hasta residir finalmente en Londres, aunque viajando durante toda su vida de un lugar a otro como en un eterno éxodo, influyó directamente en sus trabajos y en su concepto de “hogar” que más que un refugio del mundo representaba el lugar de la inquietud y de la represión psíquica. En la instalación permanente “Huis Clos”, la artista aprovecharía la función histórica y simbólica del edificio del Centro de Arte de Salamanca, antiguamente destinado a prisión, para reflexionar sobre el encierro, la falta de libertad y la tortura psíquica del individuo derivada del encarcelamiento. La artista construyó, a modo de recreación metafórica de los espacios psíquicos opresivos, una estructura cilíndrica realizada con los materiales de las celdas originales



Mona Hatoum. "La grande broyeuse (Mouli-Julienne X 17)", 1999. Acero



Mona Hatoum. "Sin título (Jaula de Ballbeck)", 1999. Madera y acero galvanizado, 311x297x195,7 cm. A escala con las auténticas celdas de la prisión de Alcatraz.

invitando al público a experimentar la sensación de reclusión mediante el recorrido físico por su interior. Con la creación de estas dramáticas arquitecturas, la artista rememoraba las experiencias vividas por los cautivos a través del espacio donde se proyectaban las vivencias personales de sujetos lejanos en el tiempo, las de Alcatraz y la autobiográfica de la artista, que ahora compartían el espacio de la “jaula hogar” como representación simbólica y psicológica. M. Hatoum invertía el sentido de la casa como hogar, como lugar de protección y morada del alma equiparando la “casa” a una jaula humana, el hogar del exiliado o del preso a una prisión desprovista de la comodidad, accesorios y libertad propios del concepto de casa feliz.

Desde los años setenta artistas como Mary Miss o Rebecca Horn evocaron con sus creaciones los edificios de su infancia como rememoraciones personales o ajenas haciendo del espacio una arquitectura de la memoria. La obra del “Lucero herido” de Rebeca Horn recordaba las arquitecturas de los “Chiringuitos” que fueron retirados de la playa del barrio de la Barceloneta con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 a partir de lo cual la artista construyó una torre de metal de 12 metros de altura inspirándose en la estructura original de dichos chiringuitos, símbolos de la cultura local. Durante el tiempo que duró su inauguración, el interior de la torre estuvo iluminado día y noche y en el exterior una voz en off murmuraba los nombres de las personas que fueron expropiadas del lugar donde habían trabajado durante generaciones a modo de un monumento en homenaje a su memoria. Cuando el proyecto artístico tiene una finalidad más que utilitaria, crecen las posibilidades metafóricas de la historia del lugar y la memoria ciudadana donde se instalan las obras activando los espacios del recuerdo. Como decía en 1989 el artista Jaume Plensa, cuyas esculturas de vidrio y mensajes grabados en ellas eran como grandes ventanales que hablaban de un interior con voz propia buscando comunicarse con el mundo exterior: *“los símbolos, todo esto son memorias compartidas, y la escultura es como la mara-*

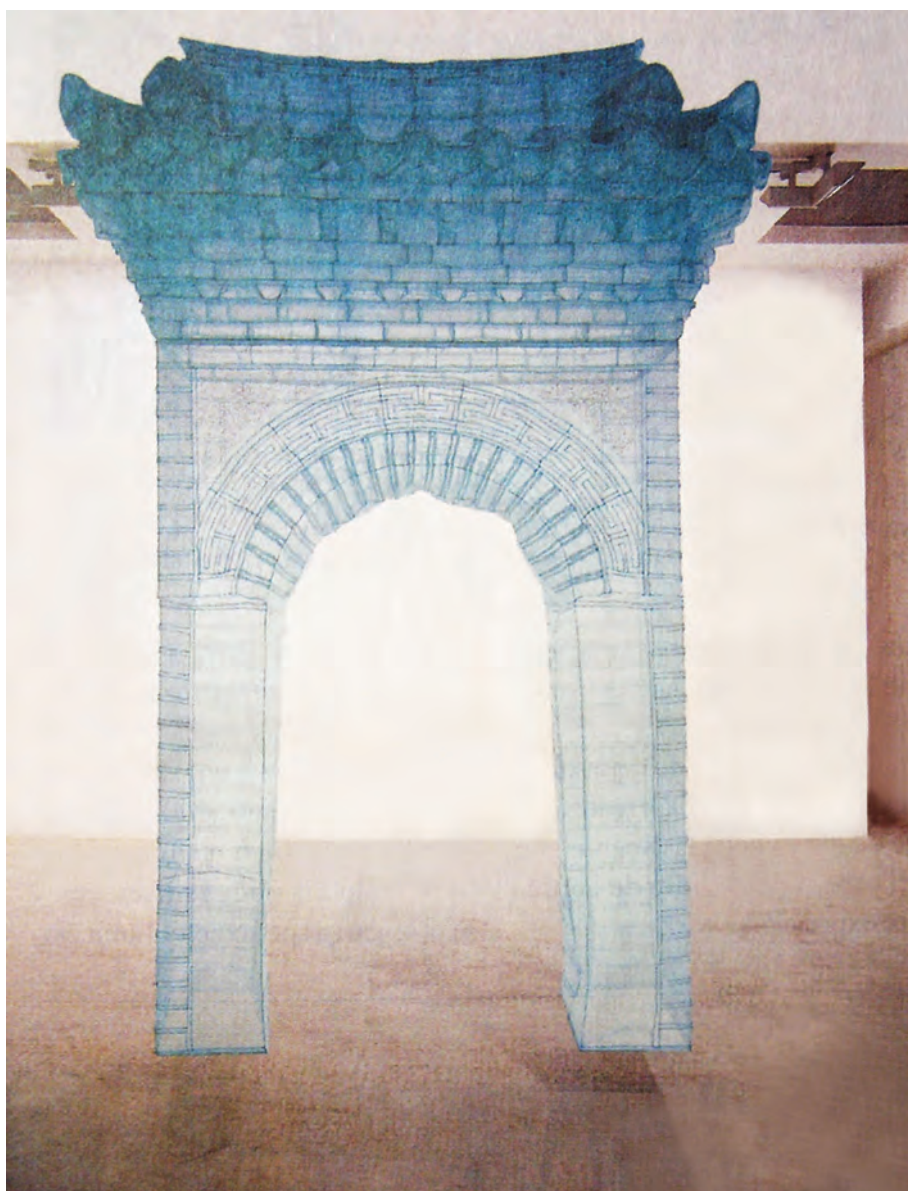
villa máxima en la que trabajar ese espacio de la memoria”.



Rebeca Horn. “El lucero herido”, 1992. Para la exposición “Configuraciones urbanas”, Olimpiada cultural, OCSA, Barcelona, 1992

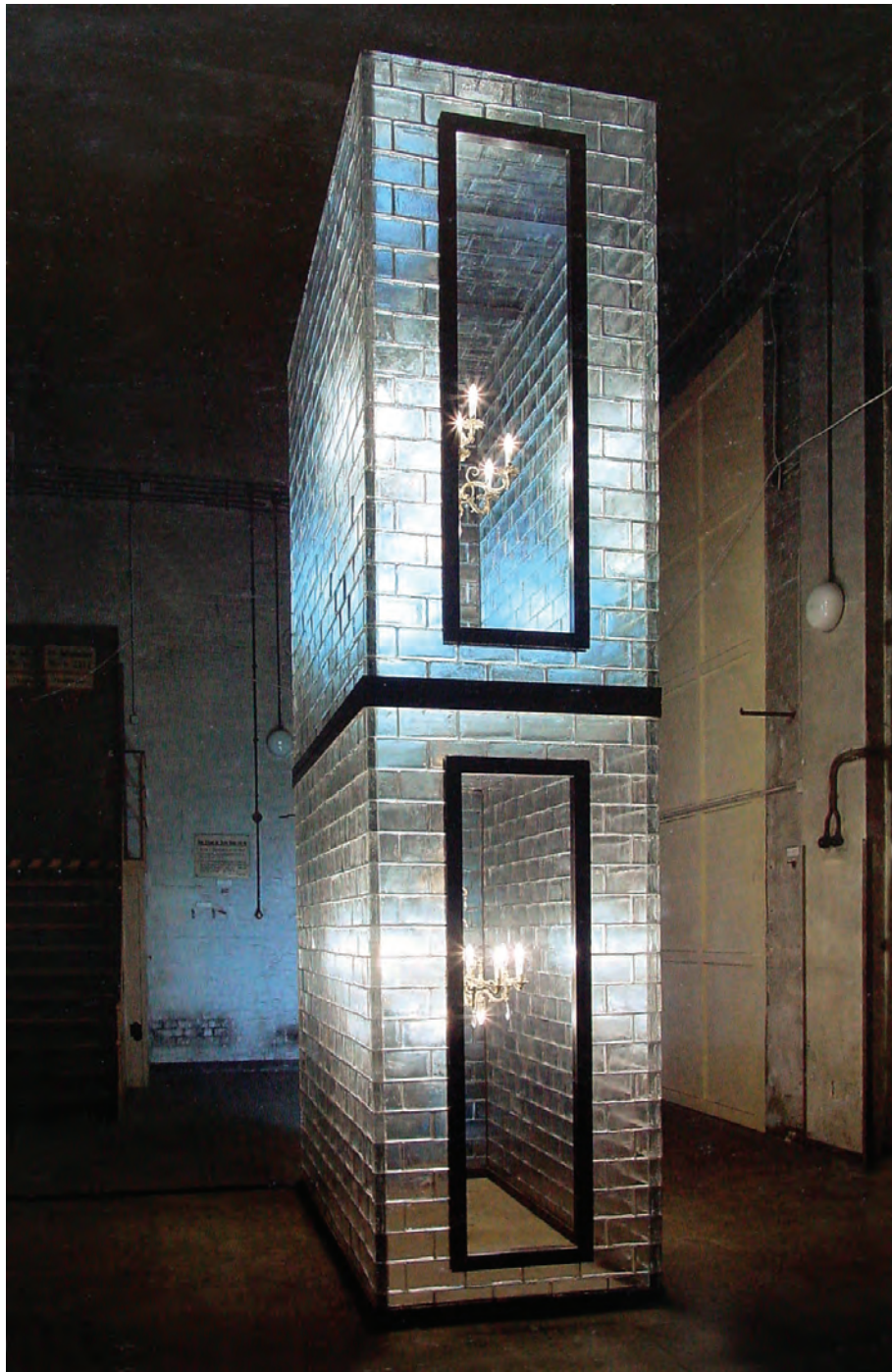
Las construcciones con materiales blancos y traslúcidos de la obra de la artista Eva Lootz o las construcciones de varillas y telas de Do-Ho Suh (Seúl, 1962), representante de la corriente de raíz oriental artística en occidente, hablarían también de los espacios personales y las ausencias.

Hacia 1999 Do-Ho Suh comenzó a realizar esculturas con el intento recuperar el recuerdo de las diversas casas en las que había habitado. Tras una crisis sufrida cuando vivía en Nueva York, el artista sintió la necesidad de trasladar a su apartamento neoyorquino la calma de su primera casa en Seúl –realizada con el sistema de construcción tradicional coreano–, lo que le llevó a reproducir su hogar de Corea o la vivienda de Nueva York en la sala de exposición de la galería a través de piezas realizadas con materiales tradicionales de su país natal como el papel de arroz o la tela de mosquite-ra estival. La obra “Gate-Small” reproducía una puerta de



*Do-Ho Suh. “Gate-Small”,
2003. Seda y tubos de acero
inoxidable*

acceso al terreno amurallado de su casa de Seúl cuya apariencia transparente de intangible levedad, como imágenes oníricas contrarias a cualquier cualidad de solidez, sugería la estética y arquitectura oriental, y cuya transportabilidad recordaba las tiendas nómadas y estructuras efímeras, metáforas de la fugacidad de las visiones del ensueño.



Jaume Plensa. "Wie ein Hauch", 1997

Con los atentados terroristas del 11-S en la ciudad de Nueva York que conmocionaron al mundo y a la opinión pública, a través de las pantallas que retransmitieron el ataque aéreo suicida de las emblemáticas “Torres Gemelas” del World Trade Center de Manhattan del arquitecto Yamasaki, inauguradas en abril de 1973, el icono de la primera potencia mundial en pleno corazón financiero del país se vino abajo en cuestión de segundos poniendo en duda su poderosa inviolabilidad. Por azar del destino Wolfgang Staehle, un artista pionero en el uso artístico de Internet que días antes de la tragedia inauguró en Postmaster Gallery una instalación basada en tres webcams, una de ellas en el Lower Manhattan con las Twin Towers, capturó las imágenes



Atentados del 11-S contra las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York

del ataque terrorista al mismo tiempo que las cámaras de la CNN retransmitían la noticia en directo. La webcam, consolidada como un elemento característico de la red virtual de internet e instrumento privilegiado de vigilancia pública urbana, era testigo del acontecimiento que marcaría un antes y un después en la memoria del imaginario colectivo.

A partir de entonces, el monumento arquitectónico, símbolo de la nación y sentir americano, comenzaría a ser retirado de la mirada ciudadana para evitar el recuerdo doloroso del terror mediante la censura de cualquier imagen, película, documental o postal turística que testimoniara la presencia ya inexistente de las dos torres. El área afectada después de los atentados donde los equipos de bomberos y policías recogían los restos del desastre, convertido en un inmenso cementerio, presencié el deambular continuo de ciudadanos que se concentraban para velar por sus seres queridos desaparecidos y colocaban en la llamada zona cero, en recuerdo de las víctimas, fotografías y velas a modo de pequeños monumentos anónimos otorgando espontáneamente al lugar una atmósfera mística de objetos que, situados en el mundo donde la sensibilidad del individuo se comprometía de forma colectiva, nos advertían de que es el producto del ser humano lo que verdaderamente participa del mundo y funciona como activador y catalizador de las conciencias.



Restos de la masacre del atentado del 11 S en Nueva York.

Después del 11-S y de la caída de las torres que representarían el idilio de poder, de la seguridad irreal y la garantía del orden ya sólo la imaginación parecía ser capaz de levantar dos prismas en el lugar que antes ocuparan las torres gemelas que aquel fatídico día se llevaron tantas vidas y sueños frustrados. Con el fin de devolver la sensación de control, desde los medios de comunicación americanos se aseguraba que los culpables serían castigados volviendo de inmediato de nuevo a la virtualidad con el

Atocha (Madrid) días después de los atentados terroristas del 11 M en la capital. Ciudadanos que se acercan a la estación para depositar flores, para encender una vela o dejar escrito algún mensaje de solidaridad con las víctimas.



Estudiantes de varias facultades de la Universidad Complutense de Madrid se manifiestan pacíficamente en el Paraninfo con las manos pintadas de blanco pocas horas después de los atentados de Atocha.



fin de lograr el orden público, ofreciendo una vez más una imagen de indistinción entre la realidad y la ficción que constataba, por otro lado, la imposibilidad de la aldea global y del hermanamiento entre los pueblos y las culturas. A través del diálogo artístico como cierta comunicación cultural, al margen de los intereses económicos y de poder, sólo mediante la revisión de valores humanos existe la posibilidad de reinventar y reconducir al mundo para que, finalmente, el arte quizá se redefina dentro del ámbito de actividad consubstancialmente humano, liberándose del lastre de algunas de sus acepciones históricas que lo vinculan a la producción e intereses del mercado artístico, donde las experiencias vitales no son el pretexto para hacer arte sino el motor de cambio y evolución del hombre y del mundo.

Fruto de la llamada a la intervención artística a través de un concurso de proyectos para la construcción de un nueva arquitectura alternativa a las anteriores torres con el fin de ofrecer una nueva imagen al lugar después de la tragedia, de entre las propuestas podemos imaginar unas estructuras de vidrio transparente, metáforas de la lucha por el olvido del dolor; un nuevo monumento que se identifique con el sentir colectivo y que mire hacia el futuro, cuyas paredes traslúcidas y especulares además de hacer visible su interior desnudo sean reflejo de una sociedad que busca recobrar la normalidad, crearse una nueva historia y una nueva identidad. A partir de la reflexión de una cita que causó una polémica internacional, la del compositor alemán Karlheinz Stockhausen –quien afirmó que el incidente del World Trade Center habría sido la mayor obra de arte jamás hecha, quizá refiriéndose a que el impacto terrorista sin precedentes rozaba la estética sublime del horror–, parece incuestionable que después de una experiencia traumática, el arte surge como una forma espontánea de exorcizar las obsesiones colectivas.

Cuando finalmente se construya el proyecto ganador, el nuevo monumento para el World Trade Centre se levantará con la carga emotiva que motivó su creación en

¹¹ El artista Matta-Clark había manifestado su repulsión hacia su gigantismo y símbolo de capitalismo tardío y vio en las torres una oportunidad anarquitectónica por lo que escribió al asesor gráfico del programa de arte y diseño del World Trade Center identificándose como “representante” del grupo anarquitectura que ofrecía sus servicios creativos.

homenaje a las víctimas de los atentados y símbolo de la paz y la vida, contra la guerra y la muerte sustituyendo la imagen del gigante invencible del monumento atacado por una estructura que sea tan simbólica como evocadora, de estética casi inmaterial en recuerdo a los desaparecidos¹¹. De las cenizas renacerá la vida como del horror la esperanza: velas que lloran por los ausentes, manos blancas que claman justicia, paredes vítreas que enmudecen el dolor vivido para grabar en sus paredes un nuevo destino. Como si se tratara de levantar la casa cada mañana después de



Maqueta ciudad de Nueva York. Exposición “Ciu-tats”. Forum de las Culturas, 2004. Barcelona.

su derrumbamiento, una vez destruido el monumento se erigirá una nueva construcción que refuerce la referencia afectiva y emotiva con el lugar, donde la arquitectura y la escultura se construyan dando una nueva resignificación al territorio urbano sustituyendo conceptualmente el antiguo monumento por una nueva estructura, una escultura arquitectónica o arquitectura escultórica, una “arquiescultura” en palabras de Miguel Cereceda, donde el ciudadano se vea representado y con ello, todos los acontecimientos que han construido y construyen la historia de la humanidad. *“The Freedom Tower is extremely important as a symbol of the city and the nation’s resilience in the wake of terror”*. (*“La Torre de la Libertad es sumamente importante como un símbolo de la ciudad y de resistencia del país tras el terror”*), (*“The New York Times”*, 9 noviembre 2005), decía John P. Cahill, el jefe del estado mayor y la máxima autoridad en la reconstrucción del centro de la ciudad. En la imagen del nuevo monumento, como un símbolo de esperanza para la sociedad que busca la paz, se condensa el compromiso de forjar un nuevo futuro donde, sin negar la memoria histórica, el ciudadano vea reflejado los valores humanos que garanticen la armonía entre los pueblos y la vida sobre las nuevas paredes de cristal del nuevo monumento.

CONCLUSIONES

CAPITULO 1:

Desde principios de los años 60, el objeto artístico, sensible a los cambios ambientales, responde más a condiciones espaciales que a sí mismo pasando el arte de estar limitado a restricciones formales a ampliar la percepción habitual que el hombre tiene del mundo. Los aspectos que configuran el objeto escultórico como la masa, la luz o la técnica son cualidades constitutivas de una estructura o proyecto abierto al espacio y no cerrado a su formalidad. Desde el minimalismo, que introdujo un espacio perceptivo y el ambiente arquitectónico de la galería como constitutivo de la obra, se desencadenó un proceso de desmaterialización de la escultura como forma a la escultura como lugar.

El lugar dejó de ser un contenedor físico de las obras para convertirse en soporte donde se desarrollaba la acción instaurándose un espacio vivencial y fenomenológico que supuso la superación definitiva de la noción del espacio escultórico. La escultura y el espacio estarían implicados a través de la experiencia de lugar, siendo aquella una estructura en el espacio donde el objeto resultaba transitorio, y el sujeto quedaba conmocionado por la capaci-

dad de lo material de asociarse al cuerpo: el sujeto participaba con su presencia en la obra convertida en lugar.

La revisión del espacio en la escultura parte, por un lado, del análisis y comprensión de la relación ontológica que el individuo establece con el espacio a través de la experiencia de lugar, una relación íntima del hombre con el lugar que justifica la cualidad del espacio de ser proyección del individuo y que existan tantos tipos de espacio como de personas, y por otro lado, de la esencia del hombre de ser constructor por naturaleza, creador de espacios que contribuyan a su óptima habitabilidad, siendo la organización y uso del suelo reflejo de la cultura y visión cósmica del individuo y de las sociedades.

Desde los años 70 (“ambiente”, “site-specific” o “instalación”), el arte, como forma de expresión humana, indaga la naturaleza perceptiva y fenomenológica del espacio que, bien natural bien urbano, se identifica con la representación cultural, de manera que el significado de las obras comienza a ser atribuido, más que al objeto, al contexto y al modo de presentación en el espacio. El arte, por un lado, refleja el modo de percepción del individuo según el contexto cultural a la vez que es activador del pensamiento como una posibilidad de cambios sociales revolucionarios imposibilitando una definición eterna y absoluta del arte, cambiante según la época y propulsora del desarrollo de la misma sociedad que lo define.

La escultura se abre al espacio en el contexto de una sociedad caracterizada por la revolución de espacio, como demuestran los adelantos exhibidos en las Exposiciones Universales durante la pasada centuria o el desarrollo de modelos de configuración urbanística de tipo expansivo como estrategias para aliviar la tensión social. Definido el lugar como una herramienta de transformación social, se deduce que la organización del territorio constituye una solución a los problemas sociales desde el punto de vista urbanístico, es decir, paisajístico y humano.

Desde la investigación artística, se recoge la cualidad del espacio urbano de ser el lugar de lo social, desarrollando la noción del arte público con el fin de demostrar la capacidad de la escultura de mejorar el entorno urbano: dando al paisaje la dimensión espacio-temporal que otorga al individuo una referencia histórica determinada, y definiendo al sujeto como aquel que otorga un sentido objetivo a las obras en relación al momento sociocultural que vive.

Dado que la búsqueda del origen de nuestra existencia trasciende de lo bello o lo feo, el arte, lejos de decorar o rellenar un espacio, busca transmitir emociones y canalizar la energía vital humana describiendo y redefiniendo la relación particular que el hombre establece con el mundo. A lo largo del s. XX a nivel científico, filosófico,... el arte genera nuevas propuestas escultóricas, técnicas y materiales cada vez más espaciales como resultado de la contribución a la conciencia humana de espacio ante los problemas de una sociedad que demanda cada vez más espacio dinámico y virtual con el riesgo de perder el contacto humano directo y reposado con el lugar. Todo ello permite ampliar y modificar el concepto de la escultura en un intento de otorgar un sentido existencial al hombre en virtud de la relación ontológica entre hombre y espacio.

CAPITULO 2:

El arte no es exclusivamente objetivo (no imita la realidad, según la concepción clásica), ni es exclusivamente subjetivo (concepción romántica), sino que es simbólico (sujeto a concepciones que cambian según la sociedad y la época).

El arte como símbolo y expresión de una idea es el alimento espiritual que necesita el hombre para vivir según el momento cultural. Así que en períodos materialistas en los que el vínculo entre el alma y el arte queda anestesiado, también queda paralizado el uso poético del lenguaje artístico, donde la expresión de la obra se vincula al mundo in-

terior del artista. Esto nos remite a los procesos de constitución de la obra artística previos a su consecución estética formal. Cuando el minimalismo desencadenó el proceso de desmaterialización tras su intento de dotar de autonomía a la escultura bajo el desplazamiento dialéctico de lo escultórico hacia categorías extraformales, al lugar y a las condiciones espacio-temporales, de alguna manera suscitó el planteamiento de si existía en el arte una significación anterior a la materialización concreta de la idea artística antes de ser convertida en objeto estético, admitido como tal por la teoría del arte según el contexto cultural concreto.

En base a las cualidades fundamentales de la escultura, su inmanencia y su especificidad, sabemos que: en cuanto a su inmanencia, la escultura es inherente al ser humano e inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella; en cuanto a su especificidad, la escultura tiene una presencia formal (que estructura y organiza el sentido de la representación) y material (soporte formal propiciador de la dimensión simbólica, más allá del sentido de la representación de un invisible o inmaterial). Mientras que la forma se vincula al sentido de la representación (la sintaxis), a la materia le corresponde su representación (lo que se ve o toca), su valor de símbolo, que posibilita la propiedad de la escultura de, a diferencia de otros lenguajes, escapar de todo orden de los signos y permitir al objeto artístico relacionarse con lo que, aún carente de significado concreto es, sin embargo, significativo (un gesto, disposición...), es decir, un lenguaje que no es lingüístico o únicamente comunicativo, que no es independiente de los signos sino referido a su materialidad, a su ser, y no tanto a su capacidad de significar.

Lo que sí es cierto es que la historia de las formas plásticas es indelible de la historia de la cultura, y que es la percepción del mundo (lo que es el mundo para el hombre, variable según el momento cultural) quien determina la aprehensión de las formas (lo que las cosas son). Sin embargo, el mundo interior del artista, en un inten-

to de innovación y desarrollo del conocimiento, puede servir como motor de cambio y desestructurar lo ya establecido ampliando el horizonte de la percepción, haciendo de la cultura una generadora de nuevas maneras de aprehender las formas que determinen otros modos de percibir el mundo, siendo, como establecía la fenomenología de la percepción, las cosas del mundo (el mundo real de las sensibilidades donde reside el arte) lo que incide sobre la percepción y el conocimiento del mundo.

Las obras artísticas comunican, más que como objetos, como formas, la mirada y concepción que el hombre tiene del mundo, de contemplar, conocer y apropiarse del mundo, como realidades más que como reproducciones. El arte es vital para el individuo, estando el goce estético situado no tanto en el objeto como materialidad en sí misma, sino en su proyección simbólica: la poética del objeto y la estética de la materia, dos aspectos clave en el arte contemporáneo, posibilitan nuevas formas de relación del hombre con la realidad ya que la percepción humana no proporciona una información concreta sobre la naturaleza de las cosas.

El proceso de desmaterialización del objeto artístico iniciado desde la investigación artística a finales de los 60 nació como crítica hacia el materialismo de las sociedades occidentales con el fin de ver las obras no como cosas con funciones (con forma, color y materia) sino como signos de lo real. Así, en base a las teorías de la fenomenología de la percepción, el arte contemporáneo ha construido en el espacio a partir del cuerpo, ha corporeizado el espacio con gestos, mirada y vivencias a través de la objetivación formal y material o reducción de la idea subjetivada de la realidad a la categoría de objeto: la obra artística se definiría como un cuerpo que representa un cuerpo y un espacio y un tiempo que hace presente la manifestación real de ese cuerpo.

El arte implica una intención formativa no en clave de reproducción sino como proyección directa de lo que ocurre en las profundidades del ser desde una interpreta-

ción o búsqueda de una idea originaria sobre la que trabajar como forma de conocimiento, no de lo que se ve, poniendo en movimiento los ecos interiores que se apagan con un mundo ahogado de materialismo. El poder del objeto de atraer la mirada del espectador y propiciar el deseo de su posesión habla de la capacidad del objeto de ser una base para la memoria donde se graban las emociones e historias personales. Los objetos no tienen un valor propio ni absoluto sino en función del contexto al que van ligados como signos o indicios culturales, de ahí que las cualidades que hacen estético el objeto se establecen en base al momento cultural concreto. Así, lo que convierte a un objeto en artístico es su capacidad de vehiculización de una emoción, que se relaciona con la memoria individual y colectiva a partir de su realidad tangible y visible.

El hombre transforma la materia afectado por su percepción del mundo, generando, por un lado, espacios donde verse identificado y, por otro, cambios sociales que permitan el progreso de hombres que buscan reinventarse a sí mismos.

CAPITULO 3:

Al igual que el objeto dejaba de estar referido a un objeto para definirse en virtud del espacio que lo hacía presente y del tiempo en cuanto a manifestación, el espacio tampoco será una cosa ni un sistema de cosas sino una realidad relacional de objetos más relaciones, que induce el término de espacialidad humana del individuo o espacialización de la sociedad en relación al espacio social, a la realidad humana como espacial por naturaleza, al ser humano dominado por relaciones espaciales, utilizando la terminología heideggeriana.

Podemos decir que todo es espacio: todo acontece en el espacio y ocupa espacio, a lo que se suma el factor del tiempo como posibilidad de un acontecimiento. Por otro lado, el ser humano necesita ser partícipe crea-

tivo de los espacios que experimenta mediante la señalización y transformación del entorno, testimonio de su intervención en el espacio y en el tiempo, sacralizado el lugar, uniendo lo terrenal con lo espiritual y construyendo un espacio de identidad para el individuo y la sociedad.

El arte de los años 60 (happening, performance, land art, arte de la tierra, instalación) se refirió al cuerpo en relación con el espacio, y al objeto como encarnación de la subjetividad humana desde un análisis fenomenológico: la escultura perdía inmovilidad persiguiendo la representación de la vida a través de la relación vital del sujeto en el espacio. El arte comenzó a prestar más atención a la topología del lugar haciendo de la perspectiva la expresión subjetiva del espacio, y del objeto artístico un depositario de lo humano.

La capacidad de lo material de asociarse al cuerpo del espectador se convierte en el elemento fundamental del hecho artístico desviando el interés de lo exclusivamente objetual hacia el comportamiento espacial. Si bien el cuerpo humano no sería un objeto entre objetos sino espacio propio insertado en un espacio envolvente cuya transformación se relacionaría con una transformación de la psique, lo que permitiría hablar de la pertenencia del espacio a la esencia del hombre definida bajo el concepto de espacialidad humana, los espacios cobrarían forma a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. Definiendo la escultura como estructura asociada al cuerpo, la obra artística indaga desde el punto de vista fenomenológico la capacidad perceptiva del espectador como posibilidad de experimentación del cuerpo humano apoyándose en la “línea constructiva del modernismo”. El arte contemporáneo construye a partir del cuerpo: corporizamos el espacio a través de la objetivación de la idea que el artista interpreta subjetivamente de la realidad.

La utilización del cuerpo humano en el arte aproxima la experiencia estética hacia el “espacio mental” desplazando el interés artístico desde una localización física

(territorial y fija) a una dimensión discursiva (no territorial y virtual), ampliando el ámbito artístico al contexto social y cultural, hasta entonces desatendido, completándolo con la gente, los procesos y los acontecimientos de la vida cotidiana y redefiniendo el lugar como “espacio de comportamiento”. En virtud del cuerpo del hombre contemporáneo que experimenta el mundo en movimiento y de las transformaciones en la conciencia espacial del sujeto hacia lo virtual y lo inmaterial, el culto social al cuerpo actual, en una era de máximo objetivismo cada vez más tecnificada y globalizada, se traduce en cuerpos huecos y automatizados, corpúsculos incomunicados del entorno de los que sólo permanece, como único residuo real, humano y transpirable, su superficie epidérmica. Todo ello desencadena desde la investigación artística, la reflexión sobre la idea de falta de lugar a partir de los conceptos de espacio propio y espacio social, encontrando, por ejemplo, en el daño ecológico ocasionado por el hombre una de las consecuencias de la crisis existencial del individuo cada vez más separado de su entorno, habitante de grandes ciudades donde se agita la multitud y los rápidos medios de transporte facilitan la fugacidad del movimiento del objeto que se percibe en detrimento de los paisajes barridos a gran velocidad.

El arte desde los años 70 promovió un cambio y nuevas maneras de experimentar y vivir el mundo desde la creación artística a través de la idea de recorrido y el desarrollo de la experiencia espacial, social, perceptiva, cognoscitiva, psicológica y lingüística, dando lugar a una reflexión sobre el espacio interior y exterior al individuo, que forjaría la concepción del entorno o “ambiente” (“environment”) como interacción múltiple de sensaciones y espacio que invitaba al sujeto a la acción. Todo ello creó una atmósfera de cambios radicales alentados por la creatividad artística que luego serían convulsivos de los hábitos culturales asumidos por la sociedad.

El land art estableció en cuanto “arquitectura de paisaje” el aspecto histórico, ecológico y sociológico del

emplazamiento, continuando con el proceso de desmaterialización ya iniciado desde el minimalismo, estrechando los vínculos entre el hombre y el medio ambiente como reflexión sobre el origen de la existencia humana. Los artistas del land art interpretaron el discurrir del tiempo en sus obras desde una concepción topológica, y no biológica (histórica) o cronológica (sucesiva), relacionando la actividad artística con el modo de percepción del universo: la investigación de los límites de la visión en la percepción es un intento de superar los límites físicos de la obra posibilitando en el individuo experiencias sublimes con el entorno. El espacio más que un lugar o continente de objetos revela propiedades relativas al cosmos, donde no hay secuencia sino transformación continua de la materia, su manifestación dinámica y extensión fragmentada, diseminada y dispersa como reflejo de la conciencia espacial discontinua y fugitiva que el hombre tiene del mundo. El espacio en la escultura ya no solo era un espacio de dimensiones cartesianas sino un espacio con valores antropológicos donde el objeto y el propio cuerpo del individuo pasaron de ser contemplado y contemplar según la ocupación física del espacio a ponerse a disposición de las necesidades humanas en una búsqueda estructural y no organizativa del espacio.

CAPITULO 4:

Más allá de lo que el pensamiento puede alcanzar, el conocimiento de las cosas es incompleto y depende del “modo de percibir las”. Las civilizaciones han creado formas plásticas y funcionales, características de su cultura y reflejo de las condiciones sociales, económicas, científicas, técnicas, etnológicas... de la época. Las cosas encarnan nuestra particular visión del mundo y en ellas subyace el sentido cósmico del hombre variable según el momento cultural, de manera que explicando el objeto, podemos indagar el tipo de relación que el individuo establece con el mundo. Los objetos son, a partir de su función simbólica, la materialización de los estados emocionales y las señas

de identidad humana en base a la posibilidad de resonancia entre los seres y los diversos sistemas de percepción.

La percepción del mundo es consonante con el tipo de vínculo que el ser humano establece con el mundo en base a la relación ontológica entre el sujeto y el espacio. La gestión constructiva del espacio es la expresión de un modo de percibir y concebir el mundo, de manera que los cambios en la percepción explican los cambios en el valor de las cosas (relación material) y en la conciencia ecológica (relación cósmica). Así, p. ej., en la “rebelión de las cosas” fabricadas, acontecida en el s. XX y paralela a la “rebelión de las masas” y a la “revolución espacial”, subyace la crisis en la relación hombre-espacio definida por la dislocación y falta de identificación del individuo con el medio. La sobreabundancia de espacio de la sobremodernidad dificulta en el sujeto la organización perceptiva del entorno y la vinculación afectiva con el lugar, en el contexto de una época ahogada de materialismo y caracterizada por la agresión medioambiental, que afecta a la naturaleza del propio individuo y de la misma sociedad. El desplazamiento de la función instrumental hacia la función simbólica en los objetos surrealistas, definido como la llamada “rebelión de los objetos”, será la reacción frente a la crisis profunda del hombre determinado por el objeto en una civilización predominantemente científica donde la subjetividad estética es sustituida por la objetividad. El arte reforzará el sentido trascendente y místico de la vida siendo capaz de transformar y mejorar el entorno humano y la relación entre los seres, propiciando la consonancia entre las formas y los modos de percepción del mundo.

Si bien la realidad que percibimos no sólo es algo visual sino también táctil y extrasensorial, la escultura se tornaría más humana que nunca no mostrando su apariencia antropomórfica o naturalista sino su preocupación por la esencia del ser-del-hombre, vinculando el arte a planteamientos existencialistas bajo los términos de espacialidad humana, como hecho fundamental en la vida del sujeto,

constructor, espaciador y liberador de materia inerte por naturaleza, que busca respuestas sobre su origen y destino. A partir de la aplicación del paradigma espacialista al ámbito de las relaciones humanas, entendemos el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conjunto de relaciones espaciales, de manera que al espacio objetivo y tridimensional donde se colocan los objetos y los hombres, y al espacio intencional o de relaciones o de la percepción, se suma el espacio propio y social.

Todo lo que el sujeto hace y es está condicionado por la experiencia de espacio. Valoramos el espacio con significados y experiencias, no del individuo en el espacio como objeto o como algo en relación con el espacio pre-existente sino en relación al espacio social necesario para desplegarse en él, es decir, en virtud de la espacialidad, o espacialización de la sociedad, la definición esencial de la naturaleza humana. La sociedad estaría siempre espacializándose entendiendo espacialización no de espacio sino de un momento de la inserción territorial de los procesos sociales, de un momento de la incidencia de la sociedad sobre el espacio, definiendo como la suma de paisaje más la sociedad acoplada al paisaje, es decir, vida y fisicalidad unidas. Teniendo en cuenta que el espacio es algo más que una estructura prefijada y que en la transformación cualitativa del espacio están implicados los problemas humanos y sociales, el arte buscaría una nueva lectura de los signos de lo real inmiscuyéndose en las estructuras de la propia realidad rompiendo con la predeterminación de los espacios culturalmente establecidos por la sociedad, basados en la división entre lo público y lo privado y la diversidad sexual y jerárquica de clases, es decir, estereotipos ideológicos vinculados a determinados lugares por las normas sociales donde la producción espacial participa de las ideas del yo.

Los vínculos del hombre con el paisaje se desencadenan en base a la función de habitar la casa y todos aquellos espacios que permiten el desarrollo de la experiencia humana, de manera que todo son lugares, todo se genera

en un sitio y el hombre no puede suponerse separado de su entorno. La revolución espacial en todos los ámbitos de la vida y, desde la investigación escultórica, la apertura hacia el ambiente –la expansión de los cuerpos en el espacio hacia el infinito– nacen como respuesta a la necesidad del hombre de reencontrarse un lugar, de establecer una nueva relación con el medio basada en un contacto más cercano con los espacios que habita, con sus semejantes, y con los objetos que crea. La construcción de la casa –donde se concentra todo el modelo de intimidad que confiere al hombre una dimensión social y afectiva con el lugar como estado esencial del alma– es lo que mejor caracteriza las costumbres, gustos y usos de un pueblo porque identifica la arquitectura con el valor humano, ético y cultural. El cuerpo de la casa toma la forma del cuerpo del habitante en base a la función de habitar, lo que permite hablar de la psicología de la casa, refugio del individuo frente al cosmos.

Cuando se define el espacio o lugar antropológico como algo más que emplazamiento, con un contenido tanto geográfico como social, se establece una animación de los lugares facilitadora de la identidad individual y social, la convivencia activa y armónica entre los individuos, de manera que el diseño de su paisaje debe contribuir no sólo con la organización perceptiva sino también con la cualidad simbólica del entorno. A partir de los efectos del entorno físico sobre los individuos, tras el término de psicogeografía o interacción entre las emociones y el contexto geográfico, o el topoanálisis o descripción del estudio psicológico de los “parajes de la vida íntima”, el estado emocional del individuo y las relaciones humanas quedan definidos en términos espaciales, permitiendo una revolución integral del conocimiento que armonizaría arte, urbanismo, arquitectura y sociología. No hay transformación urbana que no implique transformación en la vida de los habitantes por lo que el urbanismo, el estudio de la ciudad como arquitectura, es clave en la interpretación de la ciudad como estructura espacial, no en el sentido de imagen visible o conjunto de edificios, sino como

“construcción” o creación humana que relaciona hombre y arquitectura. Desde finales de los 70 nace una nueva concepción urbanística donde la ciudad se convierte en el contenido mismo del arte, un ente dinámico y vital siendo algo más que un mero contenedor de propuestas artísticas o una amalgama de usos y funciones: el fenómeno urbano es un conjunto que no se construye con los principios de la ciencia urbana, de manera que los problemas de las ciudades no son específicamente urbanos sino de la sociedad.

Cuanto más compleja son las sociedades, el espacio se vuelve cada vez más tecnificado e instrumentalizado fruto del afán del hombre de explotar y profanar los espacios más recónditos, al tiempo que los objetos –cada vez más autónomos en su forma y función– se alejan de la morfología del cuerpo del sujeto disminuyendo el contacto entre ambos. Si bien la función de las ciudades puede llegar a condicionar su forma espacial así como la vida de los habitantes, por otro lado, la función que el ciudadano otorga a sus lugares también dicta un espacio social, que desde la investigación artística propondrá la renovación de las formas en el espacio urbano y el cambio social, p. ej., mediante sistemas que programen el esquema de vida con la participación de los que viven en ella, entre otras muchas propuestas. Entre finales de los años 60 y principios de los 70, en una sociedad donde los medios de comunicación y transporte avanzados eran la base de la organización social y dinámica, surgieron prácticas artísticas (instalación multimedia, escultura robótica...) que evidenciaban la influencia de la tecnología sobre nuestra forma de experimentar, concebir y percibir el mundo. Si el *site-specific* del minimalismo ya hacía referencia al arte en emplazamientos públicos donde el objeto artístico empezaba a comprenderse determinado por el contexto medioambiental, con la noción ampliada del *site-specificity* se incorporaría el significado histórico y cultural del emplazamiento a la obra ligándola a la comunidad: la especificidad espacial expandiría el significado de la escultura en relación al contexto, no desde la privacidad del espacio psicológico sino

desde la naturaleza pública o espacio cultural donde se encontraba el objeto sin pedestal. A partir del concepto de espacialidad humana que, como una creación de seres, describe la escultura pública como forjadora de lugares para una posible morada del hombre social –antes que conmemorar un hecho o conquistar el espacio, siendo la encarnación del mismo lugar–, se amplía la utilidad estética a una vía de regeneración social, una forma posible de sociedad libre que active el reencuentro del individuo con lo real.

La construcción del espacio se realiza en base a la sociedad que queremos construir. Durante los últimos treinta años estamos asistiendo a la mayor transformación de la historia en el espacio urbano que responde a la necesidad del hombre de dotarse de un lugar de identidad transformando el aspecto físico de las ciudades y buscando nuevos modelos de sociedad. El hombre ha pasado de contemplar la naturaleza y dejarse asombrar por ella a actuar activamente sobre ella adaptándola a sus necesidades creadoras haciendo de sus construcciones un medio para construir el pensamiento mítico y cósmico del mundo –vinculando el valor ético o filosófico y el valor formal o arquitectónico–, que se corresponde con el nivel de conocimiento que se tiene del espacio según el momento histórico. El acercamiento de la escultura a cuestiones filosóficas (epistemológicas) y arquitectónicas (constructivas) suscitó el estudio de los orígenes filosóficos de la arquitectura bajo la consideración del espacio propio como la morada esencial de cada individuo, viendo en las formas creadas por el hombre, generadoras de espacio, una proyección material de las profundidades del ser. La escultura, desde la investigación formal, con los vínculos con la arquitectura, y desde la investigación ética, con los vínculos con la filosofía, era capaz de construir conocimiento, de generar pensamiento, para ampliar la conciencia y el modo de percibir el mundo reactivando el reencuentro del individuo con lo real, reconquistando la vida íntima para llegar a la vida social rompiendo con la predeterminación de espacios (culturales) establecidos por la sociedad, mejorando, en definitiva, la función del habitar.

Desde el arte, la arquitectura y la ecología se reclamaba la actitud reflexiva y participativa del hombre en el espacio como una forma de contribuir con el conocimiento y desarrollo humano en una sociedad caracterizada por la agresión al medio y la pérdida del sentido de hogar, siendo el hogar un concepto psicológico desde la apropiación del mismo por el individuo, y un concepto de felicidad desde el sentido social, con el que la arquitectura difícilmente se comprometía centrada exclusivamente en el diseño de la casa. La infiltración de la arquitectura en la naturaleza practicada en el jardín, definido como la recreación simbólica humana concretada en un paisaje que representa la naturaleza que el hombre crea a su medida para alcanzar el “paraíso”, el “hogar” por excelencia, ha convertido los edificios en paisajes haciendo de la revolución paisajística una revolución urbana como añoranza de la naturaleza perdida. El jardín es un producto exclusivamente humano que se sitúa bajo una forma de arte entre la naturaleza y la cultura –definida como la cualidad de definir el lugar– cuya transformación ha testimoniado la evolución de los procesos sociales y estéticos donde subyace la relación del hombre con el espacio. A la luz de la historia del jardín desde el Renacimiento hasta la actualidad, podemos establecer que el paisaje no es un paraje físico, un simple contenedor donde se exhiben objetos, sino una construcción mental y cultural de sentimientos generados en la contemplación e interpretación estética del mundo, una dinámica de las formas, del ser y del estar. El jardín transmite los estados de ánimo como reflejo del temperamento natural y humano, como revelación del modo de ser de la naturaleza y del hombre en relación al medio, como ha demostrado el arte oriental que ha asumido que el propósito no es “mostrar” la obra de arte ni el reconocimiento de las partes sensibles del objeto sino la capacidad de interpretación que se sugiere del objeto evocado de la representación.

La división entre el hombre y el espacio, entre el cuerpo y la arquitectura sería la característica de la secularización de las sociedades avanzadas de la sobremoderni-

dad como consecuencia de la falta de compromiso con el lugar. Con la revolución de los campos de la información y la comunicación, el espacio se convierte en una función del tiempo como demuestran las llamadas ciudades de la imagen, definidas como arquitecturas de comunicación y no de espacio, de los símbolos y no de lo formal, donde es difícil distinguir la realidad de la ficción en un entorno cada vez menos habitable, el del simulacro de los parques temáticos: basados en la democratización y comercialización del paraíso doméstico de goce compartido donde los placeres vitales, como respuesta a las necesidades demandadas por la sociedad del espectáculo y la revolución de lo visual, se consumen antes que disfrutarse de forma real. La superabundancia espacial, basada en la revolución de las telecomunicaciones ha propiciado el desarrollo de la globalización y la multiplicación de los lugares de uso donde el individuo carece del mapa mental de un paisaje que está alterado físicamente, tan alienante como inaccesible, dificultando la vinculación afectiva con el sitio así como la organización perceptiva del mismo. El espacio contemporáneo se ha convertido en un medio destinado al movimiento acelerado, privando al sujeto de la sensibilidad del cuerpo y la capacidad perceptiva hacia los lugares y los otros individuos.

La cosmicidad de la casa, definida como el origen y fin del urbanismo, vinculando el urbanismo a la preocupación del buen habitar, se disuelve en la complejidad de las construcciones urbanas de edificios agujereados por puertas y ventanas de cristal siendo necesario reconquistar la vida íntima para reconstruir la ciudad y encontrar el sentido de hogar perdido. La crisis del hogar evidencia una crisis social donde la casa ya no se diferencia de la ciudad, ni el hogar del estado en un espacio urbano definido por la discontinuidad espacial, la desurbanización y la disolución entre la vida privada y pública: el espacio público se solapa con los nuevos espacios de las autopistas de la información disminuyendo la privacidad de lo doméstico y transformando la calle en un no-lugar de espacios públicos cada vez más privatizados. La llamada “crisis de la ciudad” en-

tendida como “crisis del arte” nace fruto de la dislocación permanente en los espacios urbanos y de la imposibilidad del individuo de identificarse con el espacio habitado, en definitiva, de la crisis del sujeto en relación con el medio y de la alienación de la función del habitar potenciada por los llamados desiertos artificiales de la sociedad occidental.

La constante reconfiguración de la ciudad como fenómeno social y el retorno a las formas y a las cualidades evocadoras de los objetos se relaciona con la necesidad del hombre de encontrarse a sí mismo y construirse un hogar en el mundo, para combatir la cultura del entretenimiento y la banalización total, es decir, la representación de las cosas no en relación a cómo son en esencia sino a cómo aparecen según nuestro particular modo de representación. El arte, como reflejo directo de lo que ocurre en el interior del hombre y no de lo que ha adquirido cultural y socialmente, incide sobre la conciencia de espacio, definido más que como el contenedor de los avatares históricos según un concepto de tiempo biológico o cronológico, como una arquitectura de la memoria según el carácter temporal topológico. Ante la imposibilidad del sueño de una aldea global, a través del diálogo artístico y como cierta comunicación cultural, sólo mediante la revisión continua de los valores humanos existe la posibilidad de reinventar y reconducir el mundo descubriendo nuevos modos de percepción, donde las experiencias vitales del individuo no sean el pretexto para hacer arte según un estilo o moda, sino el motor de cambio que permita la evolución y el progreso del hombre y los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS PUBLICADOS

ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, D.L. 1991, 242 p. (La balsa de la Medusa; 37)
ISBN 84-7774-537-4

ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el s. XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Traducción de Diorki. Barcelona: Blume, 1981. 244 p. (Libros de Arte de Bolsillo Blume)
ISBN 184-7031-271-5

ALEXANDER, Christopher; et. al. *Urbanismo y participación: el caso de la Universidad de Oregón*. 2ª ed. (1ª ed. 1976). Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 119 p. (Punto y Línea).
ISBN 84-252-0634-0

ALIAGA, Juan Vicente; y José Miguel G. CORTÉS. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica, Facultad de Bellas Artes, DL 1990. 286 p. (Documentos de escultura contemporánea)
ISBN 84-7721-108-6

ALLEN, Polly Wynn. *Building domestic liberty: Charlotte Perkins Gilman's architectural feminism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988. 195 p.
ISBN 087023627X

ANG, Gonzalo (dir.). *Mundos extraños, lugares asombrosos*. Traducción de Reader's Digest México, SA de CV; colaboración de Augusto García Rubio. Méjico DF [s.a. de c.v.]: Reader's Digest Mexico, 1996. 432 p.
ISBN 968-28-0216-4

ALONSO PUELLES, Andoni. *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*. Prólogo de Isidoro Reguera. 1ª ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. 223 p.
ISBN 84-7723-508-2

ÁLVAREZ LÓPEZ, José. *El hombre, un naufrago del cosmos*. Madrid SA: Espacio y tiempo, 1991. 129 p. (Biblioteca Básica de espacio y tiempo).

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Edición y prólogo de Bruno Contardi; traducción de Beatriz Podestá. Barcelona [s.a.]: Laia, 1984. 265 p. (Universale arte e spettacolo; 92)
ISBN 84-7222-432-5

ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*. Barcelona [s.a.]: Ediciones Destino, 1991. 158 p. (Ensayos/ Destino; 1)
ISBN 84-233-1977-6

_____. *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. 1ª ed. Barcelona: Destino, 1990. 463 p. (Destinolibro; 307)
ISBN 84-233-1889-3

ARNALDO, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1ª ed. Madrid: Tecnos, DL 1987. 279 p. (Metrópolis).
ISBN 84-309-1388-2

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión española de Remigio Gómez Díaz. 1ª ed., 2a. reimp., (1ª ed., 1984). Madrid [s.a.]: Alianza Editorial, 1993. 250 p. (Alianza Forma; 45).
ISBN 8420670456

Art in the public interest. Edited with an introduction by Arlene Raven. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, c1989. 373 p. (Studies in the fine arts. Criticism; 32)
ISBN 0835719707

Artropolis 93: public art and art about public issues. 1st ed. Vancouver: A.T. Eight Artropolis Society, 1993. 168 p.
ISBN 1895371082

ASENSIO, Francisco. *Artistas del Paisaje*. México: Atrium Internacional de México, D.L. 2001. 187 p.
ISBN 84-8185-295-3

ASHTON, Jonh; y Tom WHITE. *The quest for paradise. Visions of heaven and eternity in the world's myths and religious*. New York: First HarperCollins Edition Published Inc., 2001. 160 p.
ISBN 0-06-251735-x

ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Prólogo de Miguel Cereceda; introducción de Massimo Venturi Ferriolo; traducción de Mar García Lozano Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1991. 181 p. (Metrópolis).
ISBN 8430920153

AUGÉ, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita N. Mizraji. Barcelona [s.a.]: Gedisa, 1993. 125 p.
ISBN 84-7432-459-9

AZARA, PEDRO. *De la fealdad del arte moderno: el encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Anagrama, DL 1990. 211 p. (Argumentos; 111)
ISBN 84-339-1341-7

BACH, Penny Balkin (ed.). *New Land Marks: public art, community, and the meaning of place*. Washington, DC: Editions Ariel, c2001. 160 p.
ISBN 0967914345

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 281 p. (Breviarios; 183)
ISBN 84-375-0368-x

BARAÑANO, Kosme; et al. *¿Qué es la escultura moderna?: del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003. 349 p.
ISBN 84-89455-78-3

BARAÑANO, Kosme (dir.). *50 años de escultura pública en el País Vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, D.L. 2000. 267 p. (Arte. Documentos; 1)
ISBN 84-8373-252-1

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Edición de Antonio Pizza y Daniel Aragó; prólogo de Antonio Pizza; traducción de Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995. 164 p. (Colección de Arquitectura; 30)
ISBN 84-920177-2-4

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro: la procesión de los simulacros; el efecto Beaubourg; a la sombra de las mayorías silenciosas; el fin de lo social*. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira. 3ª ed. (1ª ed., 1978). Barcelona: Kairós, 1987. 193 p.
ISBN 84-7245-298-0

_____. *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu. 6ª ed. (1ª ed. en castellano, 1969). Méjico [etc.]: Siglo XXI editores, 1981. 229 p.
ISBN 9682303478

_____. *La ilusión y la desilusión estéticas; la simulación en el arte; la escritura automática del mundo*. Traducción de Julieta Bombona. 1ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1998. 119 p. (Estudios. Serie Arte)
ISBN 980-6017-77-3

BEARDSLEY, Monroe C.; y John HOSPERS, *Estética. Historia y fundamentos*. Traducción de Román de la Calle. 5ª ed. (1ª ed., 1976) Madrid: Cátedra, DL 1982 175 p.
ISBN 84-376-0085-5

BELLAVANCE, Guy; et al. *Sur l'expérience de la ville: interventions en milieu urbain*. Montréal: Optica, c1999. 179 p.
ISBN 2922085031

BENEDETTI, Mario. *El mundo que respiro*. 2ª ed. (Mayo 2001), (1ª ed., Abril 2001) Madrid: Visor Libros, 2001. 146 p. (Visor de Poesía; 454)
ISBN 84-7522-996-4

BENEDICT, Ruth. *El hombre y la cultura*. 1ª ed. Barcelona [s.a.]: Ed. Sudamericana, Ed. Edhasa, 1971. 284 p.

BENJAMIN, Lloyd W. *The art of designed environments in the Netherlands*. Amsterdam: Stichting Kunst en Bedrijf, c1983. 176 p.
ISBN 9063220936

BERCHTOLD, Herbert and Rico (ed.). *Cows on parade in Chicago*. 3rd ed. Kreuzlingen, Switzerland: NeptunArt; West Hartford, CT: CowParade WorldWide, Inc., c1999. 180 p.
ISBN 3859230425

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona [s.a.]: Gustavo Gili, 1974. 177 p.

_____. *Mirar. Versión castellana de Pilar Vázquez*. 1ª ed. Madrid: Hermann Blume, 1987. 176 p.
ISBN 84-7214-383-x

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. 4ª ed. (1ª ed., 1999). Barcelona [s.l.]: Crítica, 2003. 328 p. (Biblioteca de Bolsillo)
ISBN 84-7423-946-x

BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. Prólogo de Victor D'Ors; traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona [s.a.]: Labor, 1969. 277 p. (Biblioteca Universitaria Labor; 13)

BONITO OLIVA, Achielle. *El arte hacia el 2000*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, DL 1992. 82 p. (Akal/Arte y Estética; 29)
ISBN 84-460-0162-4

BORDES, Juan. *La figura, teatro y paisaje*. Nota preliminar de Francisco Calvo Serraller. Las Palmas de Gran Canaria [s.l.]: Edirca, DL 1991. 147 p. (Cultura viva de Canarias)
ISBN 84-85438-81-7

BORJA, Jordi. *La ciudad conquistada*. Colaboración de Majda Drnda; et al. Madrid [s.a.]: Alianza, 2003. 381 p. (Alianza Ensayo; 228)
ISBN 84-206-4177-4

BORJA, Jordi; y Manuel CASTELLS. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. 3ª ed. Madrid [s.a.]: Taurus, 1997. 418 p.
ISBN 8430602690

BOURDIEU, Pierre; y Alain DARBEL. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Traducción de Jordi Terré. Barcelona [etc.]: Paidós, DL 2003. 268 p. (Paidós Estética; 33)
ISBN 84-493-1485-2

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, DL 1996. 2 v. (La balsa de la Medusa; 80-81)
ISBN 84-7774-699-0 (O.C.)
ISBN 84-7774-580-3 (Vol. 1)
ISBN 84-7774-581-1 (Vol. 2)

_____. *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid [s.a.]: Visor, DL 1991. 224 p. (La Balsa de la Medusa; 47)
ISBN 84-7774-547-1

BRAND, Jan; Catelijne DE MUYNCK; and Jouke KLEEREBEZEM (eds.). *Allocations: art for a natural and artificial environment*. Den Haag-Zoetermeer: Foundation World Horticultural Exhibition Floriade, 1992. 248 p.
ISBN 9080091421

BREA, José Luis. *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona [s.a]: Anagrama, DL 1991. 194 p. (Argumentos; 121)
ISBN 84-339-1351-4

_____. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, DL 1991. 166 p. (Metrópolis)
ISBN 84-309-2000-5

_____. *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. 1ª ed. Murcia: Mestizo AC, 1996. 185 p. (Palabras de arte; 2)
ISBN 84-89356-04-1

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. 1ª ed., 2ª reimp. Barcelona: Minotauro, 1985. 174 p.

CANOGAR, Daniel. *Ciudades efímeras: exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor, DL 1992. 125 p. (Imaginario; 3)
ISBN 84-7896-037-6

CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo. La caza de Snack*. Prólogo y traducción de Luis Maristany. 1ª ed. Barcelona [s.l.]: Optima, 2000. 320 p.
ISBN 84-89693-83-8

CASTELLS, Rosa Mª. *La escultura pública en el espacio urbano de Alicante*. 1ª ed. Alicante: Fundación Eduardo Capa, 2002. 219 p. (Serie de investigación; 2)
ISBN 84-931949-8-0

CASTRO, Ignacio (dir., ed.). *Informes sobre el estado de lugar*. Oviedo: Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, DL 1998. 194 p. Ciclo de conferencias (Gijón, Enero 1998)
ISBN 84-7925-130-1

COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, DL 1975. 136 p. (Cuadernos Anagrama. Serie Estética; 93)
ISBN 84-339-0393-4

CORBEIRA, Dario (ed.). *¿Construir... o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000. 304 p. (Focus; 5)
ISBN 84-7800-909-4

CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa) [s.a.]: Nerea, DL 2002. 127 p. (Arte hoy; 14)
ISBN 84-89569-73-8

CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Traducción de Amelia Hernández. Venezuela [c.a.]: Monte Ávila, 1989. 120 p.
ISBN 980-01-0179-9

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 5ª ed. (1ª ed. 1997) Madrid: Siruela, 2001. 520 p.
ISBN 84-7844-352-5

_____. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Prólogo de Lourdes Cirlot Barcelona: Anthropos, 1986. 124 p. (Palabra Plástica; 8).
ISBN 84-7658-020-7

CIRLOT, Lourdes (ed.). *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1993. 282 p. (Colección Labor. Nueva Serie; 30)
ISBN 84-335-3530-7

DAY, R. H. *Psicología de la percepción humana*. Versión española de Marcelino Llanos Braña. 1ª ed., 2ª reimp. México D.F. [s.a.]: Limusa, 1981. 228 p. Traducción de Human perception.
ISBN 968-18-0870-3

DE AZÚA, Felix. *Diccionario de las artes*. 2ª ed. (nueva ed. corr.). Barcelona [s.a]: Anagrama, 2002. 310 p. (Argumentos; 291)
ISBN 84-339-6182-9

DE BARAÑANO, Kosme. *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del s. XX*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, D. L. 1992. 227 p. IX Cursos de Verano y II Cursos Europeos (Julio-Septiembre 1990).
ISBN 84-7585-384-6

DE OLIVEIRA Nicolas; Nicola OXLEY; y Michael PETRA. *Installation Art*. Texts by Michael Archer. 1st ed., repr. London: Thames and Hudson Ltd., 1997. 208 p.
ISBN 0-500-27828-8

DE PAZ, Alfredo. *La crítica social de arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, DL 1979. 229 p. (Colección Punto y Línea)
ISBN 84-252-0909-9

DELGADO-GAL, Álvaro. *La esencia del arte*. 1ª ed. Madrid [s.a.]: Taurus, 1996. 205 p. (Taurus. Pensamiento)
ISBN 84-306-0049-3

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. 1ª ed. en castellano. México [etc]: Fondo de Cultura Económica, 1963. 368 p. (Breviarios; 170)

DUBUFFET, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Versión castellana de Cari Baena. Madrid [s.a.]: Debate, 1992. 326 p. (Pensamiento)
ISBN 84-7444-619-8

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid [s.a.]: Akal, DL 2001. 174 p. (Akal /Arte y estética; 61)
84-460-1461-0

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. 1ª ed. Barcelona [s.a.]: Destino, 2002. 303 p. (Imago mundi; 4)
ISBN 84-233-3391-4

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia de las drogas I*. Vol. 1. 7ª ed. (1ª ed., 1989). Madrid: Alianza, 1998. 424 p.
ISBN 84-206-3516-2 (T.1)
ISBN 84-206-3624-x (O.C.)

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia de las drogas 2*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1998 7ª ed. (1ª ed., 1989). 442 p.
ISBN 84-206-3517-2 (T.2)

ISBN 84-206-3624-x (O.C.)

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia de las drogas 3*. Vol. 3. Madrid: Alianza, 1998 7ª ed. (1ª ed., 1989). 469 p.

ISBN 84-206-3518-2 (T.3)

ISBN 84-206-3624-x (O.C.)

ESCOHOTADO, Antonio. *Para una fenomenología de las drogas*. Madrid [s.a.]: Biblioteca Mondadori, 1992. 196 p.

ISBN 84-397-1868-3

EULER, Leonhard. *Reflexiones sobre el espacio, la fuerza y la materia*. Introducción, selección, traducción y notas de Ana Rioja. Madrid [s.a.]: Alianza Editorial, DL 1985. 185 p. (El libro de bolsillo (Alianza Editorial). Sección Ciencia y técnica; 1100)

ISBN 84-206-0100-4

FERNÁNDEZ-LOMANA, M.A.; y R. SALAS (eds.). *Arte y espacio público: II Simposio de Arte en la Calle*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1995. 163 p. Santa Cruz de Tenerife, noviembre 1994.

ISBN: 84-600-9298-4

FORTIÀ, Josep M. (ed.) *La intervenció en el paisatge: claus per a un debat = La intervención en el paisaje: claves para un debate*. 1ª ed. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000. 114 p. (Diversitas; 13)

ISBN 8495138980

FOSTER, Hal. *El retorno a lo real: la vanguardia a finales de "siglo"*. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2001. 235 p. (Akal. Arte contemporáneo; 8)

ISBN 84-460-1329-0

GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Introducción de Rafael Argullol; traducción de Antonio Gómez Ramos. 1ª ed., 1ª reimp. Barcelona [etc.]: Paidós: ICE de la Universidad Autónoma, 1996. 124 p. (Pensamiento contemporáneo; 15)

GARCÍA LEAL, José. *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995. 212 p. (Monográfica. Filosofía; 193)

ISBN 84-338-2068-0

GARRISON, Roots. *Designing the world's best public art*. Mulgrave, Vic.: Great Britain: Images, 2002. 192 p.

ISBN 1864700823

GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Versión castellana de Isidro Puig Boada. 5ª ed. Madrid [etc.]: Dossat, 1978. 825 p.

GÓMEZ, Juan José; y Ramón DÍAZ (dirs.). *II*. Madrid: Ediciones Dpto. de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2004. 299 p. (Monografías de investigación y prácticas del dibujo; 1).

ISBN 84-608-0200-0

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. 1ª ed. Barcelona: Anthropos, 1989. 382 p. (Palabra plástica; 12)
ISBN 84-7658-125-4

GUASCH, Anna María. *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-1995*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. 422 p. (Cultura artística; 11)
ISBN 84-7628-205-2

_____. *El arte último del s. XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid [s.a]: Alianza, DL 2000. 597 p. (Alianza Forma; 145)
ISBN 84-206-4445-5

_____. (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Traducción de César Palma. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2000. 398 p. (Akal. Arte contemporáneo; 6)
ISBN 84-460-1110-7

HARNEY, Andy Leon (ed.). *Art in public places: a survey of community-sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*. Introduction and text by John Beardsley. Washington, D.C.: Partners for Livable Places, 1981. 149 p.

HARDING, David Harding; and BÜCHLER, Pavel (ed.). *Decadent: public art: contentious term and contested practice*. Glasgow : Foulis Press, 1997. 95 p.
ISBN 0901904368

HAUSER, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, DL 1975. 199 p. (Universitaria de bolsillo. Punto Omega; 180)
ISBN 84-250-0180-3

HAYDEN, Dolores. *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1995. 296 p.
ISBN 0262082373

HERNÁNDEZ, Abelardo. *Principio y fin del Universo*. Madrid [s.a.]: Espacio y tiempo, 1991. 127 p. (Biblioteca Básica de espacio y tiempo)

HINOSTROZA, Rodolfo. *El sistema astrológico. Teoría y práctica*. Barcelona [s.a.]: Barral Editores, 1973. 458 p. (Ediciones de Bolsillo; 237)

HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. 2ª ed. Barcelona: Península, 1995. 457 p. (Historia, ciencia y sociedad; 228)

HORKHEIMER, Max; y Theodoro ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, DL 1994. 303 p.
ISBN 84-87699-97-9

HURTADO, Leopoldo. *Espacio y tiempo en el arte actual*. 2ª ed. (1ª ed., 1941) Buenos Aires: Losada, 1945. 128 p. (Biblioteca filosófica)

HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción: Cielo e infierno*. Traducción de Elena Rius. 1ª ed., 1ª reimp. Barcelona: Edhasa, 1992. 173 p.
ISBN 84-350-1448-7

Investigarte: Andamios para una construcción de la investigación en Bellas Artes. I Jornadas ABIBA de Arte e Investigación (28-29 Noviembre 2001). 1ª ed. Madrid [s.a.]: Editorial Complutense, 2003. 175 p.
ISBN 84-7491-722-0

JAMESON, Frederic. *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo Valladolid: Trotta, DL 1996. 340 p.
ISBN 84-8164-115-4

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. 3ª ed. ampl. a la 4ª ed. inglesa (1ª ed., 1977). Barcelona [s.a.]: Gustavo Gili, 1984. 168 p.

JONAS-GUEST, Patricia [ed.]. *Japanese-Inspired gardens*. New Cork: Brooklyn Botanic Garden, Inc, 2001. 111 p.
ISBN 1-889538-20-5

JONES, Susan (ed.). *Art in public: what, why and how*. Sunderland: AN Publications, 1992. 164 p. (Artists handbooks)
ISBN 0907730183

KANDINSKY, Vasily. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Traducción del alemán de Genoveva Dieterich. 1ª ed., 2ª reimp. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. 116 p. (Paidós Estética; 24)
ISBN 84-493-0315-x

KELLEHER, Patrick J. *Living with modern sculpture: the John B. Putnam, Jr., Memorial Collection*, Princeton University. Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, in association with Princeton University Press, c1982. 144 p.
ISBN 069103897X

KEMP, Martin. *Visualizations. The nature book of art and science*. California: Oxford University Press; the University of California Press, Berkely and Los Angeles, 2000. 202 p.
ISBN 520-22352-7

KEPES, Gyorgy (coord.). *El arte del ambiente*. Traducción de Nely Corasa. Buenos Aires [s.a.]: Victor Lerú, 1978. 193 p.
ISBN 84-8205-145-8

KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi: para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Traducción de Margarita Kirchner. 1ª ed. Barcelona: Hipótesis-Renart, 1997. 95 p.
ISBN 84-922068-6-1

KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1997. 371 p. (Metrópolis)
ISBN 84-309-2983-5

_____. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996. 320 p. (Alianza forma; 135)
ISBN 8420671355

_____. *Pasajes de la escultura moderna*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2002. 293 p. (Akal. Arte contemporáneo; 9)
ISBN 84-460-1141-7

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, D.L. 2001. 103 p. (Arte hoy; 10)
ISBN 84-89569-52-5

LEBRERO, J. (dir.). *Juego de ojos: visiones de la ciudad*. Villafranca del Penedés (Barcelona): Galería d'art Palma Dotze., 1996. 117 p. Cicle d'exposicions temporada 1995-1996.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Edición preparada por Eustaquio Barjau. Madrid: Editora Nacional, DL 1977. 294 p. (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales; 21).
ISBN 84-276-0424-6

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducción de M^a Luz Rodríguez Olivares. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2004. 378 p. (Akal. Arte contemporáneo; 14)
ISBN 84-460-1175-1

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Versión castellana de Enrique Luis Revol. 2^a ed. México: G. Gili, 1985. 227 p.
ISBN 9686085904

LYOTARD, Jean-François Lyotard. *La posmodernidad: (explicada a los niños)*. 1^a ed. Barcelona: Gedisa, 1987. 123 p. (Colección hombre y sociedad. Serie mediaciones; 22)
ISBN 84-7432-266-9

MADERUELO, Javier (dir.). *Arte público: actas [del V Curso] Arte y Naturaleza*, Huesca, 1999. [i. e. 2000]. Huesca: Diputación Provincial, DL 2000. 276 p.
ISBN: 84-95005-12-3

_____. (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, imp. 2000. 243 p. (Ensayo; 1).
ISBN 84-88550-38-3

_____. (dir.). *Arte y naturaleza: actas [del I Curso] Arte y Naturaleza*, Huesca, 4-8 Septiembre 1995. Huesca: Diputación Provincial, DL 1996, 129 p.
ISBN: 84-86978-17-3

_____. (dir.). *Desde la ciudad: actas [del IV Curso] Arte y Naturaleza*, Huesca, 1998. Huesca: Diputación Provincial, DL 2000. 262 p.
ISBN 84-95005-10-7

_____. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Prólogo de Simón Marchán. Madrid [s.a.]: Mondadori España, DL 1990. 342 p. (Biblioteca Mondadori; 7)
ISBN 84-397-1678-8

_____. (dir.). *El jardín como arte: actas [del III Curso] Arte y naturaleza*, Huesca, 1997. Huesca: Diputación de Huesca, 1998. 237 p.
ISBN 84-86978-44-0

_____. (dir.). *El paisaje: [actas del II Curso] Arte y naturaleza*, Huesca, 23-27 Septiembre 1996. Huesca: Diputación de Huesca, DL 1997. 219 p.

ISBN 84-86978-24-6

_____. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote. Fundación César Manrique, 1996. 132 p. (Cuadernas; 4)

ISBN 84-88550-11-1

MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Traducción de Javier García Bresó. Madrid: Celeste, DL 1999. 335 p. (Celeste-Universidad)

ISBN 84-8211-180-9

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": Antología de escritos y manifiestos*. 5a. ed. corr. y aum. (1ª ed., 1986). Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1990. 483 p. (Arte y Estética; 4)

ISBN 84-7600-105-3

_____. *La estética de la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza, DL 1987. 270 p. (Alianza forma; 64)

ISBN 8420670642

MARÍN MEDINA, José. *La escultura española contemporánea: 1800-1978: Historia y evaluación crítica*. Madrid: Edarcón, 1978. 362 p. (Biblioteca de Artes Contemporáneas; 1)

ISBN 84-85451-00-7

MARTÍ ARÍS, Carles. *Silencios elocuentes*. Barcelona: UPC, 1999. 69 p.

ISBN 8483012979

MARTÍNEZ BLASCO, Tomás y Manuel. *Las artes espaciales: decoración, pintura, escultura, arquitectura*. Vol. 2: El cuerpo del arte. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. 155 p. (Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos. Serie II; 9)

ISBN 84-00-00010-2

MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno: figuras e iconos*. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, DL 1977 (Punto y Línea). 163 p.

ISBN 84-252-0686-3

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975. 469 p.

ISBN 84-297-1101-5

MORGAN, Marlo. *Las voces del desierto*. Barcelona [s.a.]: Ed. B, 2004. 274 p.

MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*. 6ª ed (1ª ed., 1973). Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 359 p. (Colección Comunicación visual) Traducción de Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica.

MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Vol. 4, de las páginas póstumas. 2ª ed. (1ª ed., 1982). Barcelona [s.a.]: Seix Barral, 1985. 555 p. (Biblioteca breve. Novela)

ISBN 84-322-0374-2

NAVARRO, Francesc (dir., ed.) *Historia universal*. Vol. 1: Los orígenes. Madrid [s.a.]: Salvat Editores, 2004. 520 p.

ISBN 84-345-6230-8

NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999. 239 p.
ISBN 3-8228-7575-9

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 10ª ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1996. 234 p. (Obras de José Ortega y Gasset; 10)
ISBN 8420641103

OLEA, Óscar (ed.). *Arte y espacio: XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. 1ª ed. Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Instituto de investigaciones estéticas, 1997. 694 p. (Estudios de arte y estética; 43).
ISBN: 968-36-5529-7

PALAZUELO, Pablo. *Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia, 1998. 307 p. (Colección de Arquitectura; 36)
ISBN 84-89882-05-3

Paloma Blanco; et al. (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1ª ed Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. 488 p. (Focus; 6)
ISBN 84-7800-892-6

PANERO, Julios; y Martin ZELNIK. *Las dimensiones humanas en los espacios interiores: estándares antropométricos*. Versión castellana de Santiago Castán. 7ª ed. (1ª ed., 1983) México D.F. [s.a.]: Gustavo Gili, 1996. 320 p.
ISBN 968-887-328-4

PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción de Maria Teresa Pumariega. 8ª ed. Madrid: Cátedra, DL 1995. 136 p. (Ensayos arte Cátedra)
ISBN 8437601010

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción de Jesús Camarero. 3ª ed. (1ª ed., 1999) Barcelona [s.l.]: Montesinos, 2003. 146 p.
ISBN 84-95776-72-3

PEREDA PIQUER, Javier; Juan José GÓMEZ MOLINA (dirs.) *Los límites del orden*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, DL 2000. 130 p.

PESSOA, Fernando. *Sobre literatura y arte*. Madrid [s.a.]: Alianza, DL 1985. 396 p. (Alianza tres; 157)
ISBN 84-206-3157-4

PHILLIPS, Patricia C.; et al. *Pressure on the public: Hirsch Farm Project*, 1992. Northbrook, IL : Hirsch Foundation, c1992. 85 p.

PIAGET, Jean [et. alt.]. *La epistemología del espacio*. Buenos Aires: El Ateneo, 1971. 289 p. (Estudios de epistemología genética)

PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto: ensayos, experiencias y aproximaciones*. Traducción de Raquel Luzarraga. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 133 p.
ISBN 84-7665-224-0

POWER, Kevin; et al. *La transparencia del origen*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, DL 2001. 310 p.
ISBN 84-930695-4-x

PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Traducción de Victoria Schussheim. 1ª ed. en español. México: Siglo XXI, 1993. 181 p. (Artes)
ISBN 968-23-1785-1

RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. 1ª ed. en “Área de conocimiento: Humanidades”. Madrid [s.a]: Alianza Editorial, 2002. 256 p. (El libro de bolsillo; 4001. Sección Humanidades)
ISBN 84-206-7772-8

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid [s.a.]: Nerea, DL 1998. 119 p. (Arte hoy; 1)
ISBN 84-89569-21-5

RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: el poder del arte: el pintor-rey con sus cinco pieles*. Köln: Madrid: Taschen, cop. 2003. 95 p.
ISBN 3-8228-0897-0

RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid [s.a]: Visor, DL 1987. 99 p. (La balsa de la medusa; 7)
ISBN 84-7774-001-1

RODLEY, Chris [ed.]. *David Lynch por David Lynch*. Barcelona [s.l.]: Alba Editorial, 1998. 429 p. (Trayectos)
ISBN 84-898-46-41-3

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Versión castellana de Josep María Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó. 6ª ed. (1ª ed., 1971). Barcelona [s.a.]: Gustavo Gili, 1982, 311 p. (Punto y Línea)

ROY, Josep (ed.). *Presències en l'espai públic contemporani= Presencias en el espacio público contemporáneo= Presences in contemporary public space*. Barcelona: Centro d'estudis de l'escultura pública i ambiental, Facultat de Belles Arts, Universidad de Barcelona, DL 1998. 396 p.
ISBN 84-930499-0-5

SANTAYANA, George. (1863-1952) *El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética*. Texto de la edición crítica coeditada por William C. Holzberger y Herman J. Saatkamp; introducción de Arthur C. Danto; traducción de Carmen García Trevijano. Madrid [s.a.]: Tecnos, DL 1999. 221 p. (Filosofía y ensayo)
ISBN 84-309-3299-2

SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Traducción de Gloira María Vargas López de Mesa; revisión, corrección y composición de Sergi Martínez Rigor. 1ª ed. Barcelona [s.l.]: Oikos-tau, 1996. 118 p. (Textos de Geografía)
ISBN 84-281-0890-0

SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal Madrid [s.a.]: Alianza Editorial, DL 1997. 454 p.
ISBN 84-206-9489-4

SIERRA BRAVO, R. *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica: metodología general de su elaboración y documentación*. 5ª ed., 3ª. reimp. Madrid: Paraninfo, 2003. 497 p.
ISBN 84-9732-138-3

Site. Architecture as art. 1st ed. London: Academy Editions, 1980. 112 p.

SOBRINO MANZANARES, Mª Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicación y recepción pública*. Madrid: Electa, DL 1999. 124 p.
ISBN 8481562270

SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación y otros ensayos*. Traducción del inglés de Horacio Vázquez Rial. 2ª ed. (1ª ed., 1969). Barcelona [s.a.]: Seix Barral, 1984. 342 p. (Biblioteca Breve)
ISBN 84-322-0489-7

SPAIN, Daphne. *Gendered spaces*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, c1992. 294 p.
ISBN 0807820121

STANGOS, Nikos (comp.). *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín Sánchez Blanco. 1ª ed., 3ª reimp. Madrid: Alianza, 1991. 336 p. (Alianza forma; 53)
ISBN 8420670577

STANLEY-BAKER, Joan. *Japanese Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 1998 (reimp.) (1ª ed., 1984), 216 p.
ISBN 0-500-20192-7

SUDERBURG, Erika (ed.) *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, cop. 2000. 370 p.
ISBN 0-8166-3158-1

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Traducción de Julia Ecobar. 12ª ed. (1ª ed., 1994). Madrid: Siruela, 2001. 95 p. (Biblioteca de Ensayo; 1)

TATARKIEWICZ, W. *Historia de las seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. 5ª ed. Madrid: Tecnos, 1996. 422 p. (Metrópolis)
ISBN 8430915184

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Geometría y compasión*. Barcelona [s.l.]: Mondadori, 2003. 280 p. (Biblioteca Vázquez Montalbán)
ISBN 84-397-0965-x

VENTURI, Robert; Steven IZENOUR; y Dense SCOTT BROWN. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 4ª ed. (1ª ed., 1978). Barcelona: Gustavo Gili, 2000, 228 p. (GG Reprints)
ISBN 84-252-1749-0

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor: entrevista con Philippe Petit*. Traducción de Mónica Poole. Madrid: Cátedra., 1997. 112 p. (Teorema)
ISBN 84-376-1574-7

_____. *Estética de la desaparición*. Traducción de Noni Benegas Barcelona: Anagrama, DL 1988. 128 p. (Argumentos; 92)

ISBN 84-339-0092-7

VV.AA. *Diccionario de la Lengua Española*. 20ª ed. Madrid [s.a.]: Espasa-Calpe, 1984. 2 v.

_____. *Diccionario de la Llengua Catalana Multilingüe Castellà, Anglès, Francès, Alemani*. 1ª ed. 2ª reimp. (1ª ed., 1997). Barcelona [s.a.]: Enciclopedia Catalana, 1998. 1238 p.
ISBN 84-412-2788-8

WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2001. 467 p. (Akal. Arte contemporáneo; 7)
ISBN 84-460-1177-8

WILDE, Oscar. *Sobre el arte y el artista*. Prólogo, selección y traducción de Mª Ángeles Cabré. 1ª ed. Barcelona [s.l.]: DVD ediciones, 2000, 123 p. (Los cinco elementos; 9)
ISBN 84-950072-7-4

WOLFF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, DL 1997. 179 p.

ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Recopilación de Amalia Iglesias. 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe, D.L. 1991. 303 p. (Acanto)
ISBN 8423952991

ZAPATKA, Christian. *Mary Miss: making place*. 1st. publ. New York: Withney Library of Design, 1997. 95 p.
ISBN 0-8230-3010-5

TESIS DOCTORALES INÉDITAS

CAVESTANY MILANS, María. “El espacio, extensión de la escultura”. Tesina inédita. Director: Fernando Cruz Solís. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, 1983.

DOÑATE, Luis. “La escultura como espacio expresivo: El concepto de espacio en la escultura contemporánea. Años 1961 a 1988”. Tesis doctoral inédita. Director: Jaume Muxart Doménech. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 1989. 340 p.

GOLAS, Theresa Golas. “The organizational evolution of Sculpture Chicago: implications for community-based public art in Chicago”. Thesis (M.A.). School of the Art Institute of Chicago, 1998. 43 p.

FERNÁNDEZ, Blanca. “Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como un a de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995”. Tesis doctoral inédita. Director: Manuel Parralo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1999.

HONG, Bora. “Assessing the community involvement in public art projects: a potential model for Korean practice”. Thesis (M.A.). School of the Art Institute of Chicago, 1998. 81 p.

LÓPEZ BENITO, Ramón. “El hierro como material de vanguardia (1912-17). La escultura al encuentro de nuevos materiales y nuevos sistemas de representación”. Tesis doctoral inédita. Director: José Luis Gutiérrez Muñoz. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2005.

MORGADO, Borja. “Revisión del concepto fotográfico. Relación ontológica entre el individuo y la fotografía”. Tesis doctoral inédita. Director: Pedro Saura Ramos. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Dibujo II, Diseño y artes de la imagen, Facultad de Bellas Artes, 2004.

PAULS, James J. “Place and image: rethinking sculpture as inflected by land and photography from the 1960s to the 1980s”. Thesis (M.A.). School of the Art Institute of Chicago, 1993. 62 p.

PIZARRO, Esther. “Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas”. Tesis doctoral inédita. Director: Rodolfo Conesa Bermejo. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, 1995.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS, CATÁLOGOS Y MATERIAL AUDIOVISUAL

Agustín Ibarrola: arte y naturaleza: [exposición] Círculo de Bellas Artes, Madrid, Noviembre 1999. Madrid: Comunidad, Consejería de Educación, imp. 1999. 181 p.
ISBN 84-451-1692-4

Arte Público. Cimal Internacional. 2001. núm. monográfico de la revista Cimal, núm. 54. Gandía (Valencia): Cimal Internacional, 2001
ISSN 0210-119x

Arte y parte: revista bimestral de información artística. Miguel Fernández-Cid (ed. y dir.). 1996. Madrid: Ediciones del Limón, 1996-
ISSN 1136-2006

Autorretrato colectivo. Asociación de Artistas Plásticos de Madrid. 1998, primer núm. extra. Madrid: Punta de Plata Revista de la AAPM, DL 1998. 106 p.

ALLTHORPE-GUYTON, Marjorie; et al. *Taratantara*: [exposición] BALTIC Centre for Contemporary Art, 7 Julio-1 Septiembre 1999. Barcelona: Actar, cop. 2000. 72 p.
ISBN 84-95273-44-6

BADIOLA, Txomin; et al. *Límits de la percepció*: [exposición] Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc, 18 Septiembre-3 Noviembre 2002. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2002. 117 p.
ISBN 84-932159-4-5

BARRENA, Xavier; y Luz Sanchis. “Supresión de recuerdos de la dictadura”. *El Periódico*, domingo 27 de marzo del 2005. p 20-21.

BARRY, Judith; et al. *El jardín salvaje = The savage garden*: [exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones; colaboración del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa] Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 22 Enero-10 Marzo 1991. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, cop. 1990. 177 p.
84-7664-301-2

BLANCO, Manuel. *Miquel Navarro: el mundo de Miquel = Miquel's world*: [exposición] Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 15 Diciembre-20 Febrero 2000. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 1997 [i.e.1999]. 177 p.
ISBN 84-482-1571-0

Charles Simonds: [exposición] IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 18 Septiembre-30 Noviembre 2003. Valencia : IVAM Institut Valencià d'Art Modern, DL 2003. 299 p.
ISBN 84-482-3597-5

Ciudades sin nombre: [exposición organizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid], Febrero-Marzo, 1998 Madrid: Comunidad de Madrid, imp. 1998. 135 p.
ISBN 84-451-1417-4

CRIMP, Douglas. "De vuelta al museo sin paredes". *Arena*, 1989, núm. 1, p. 61-66

Dan Graham: [exposición] Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, DL 1997. 260 p.
ISBN 84-920109-4-0

DE BARAÑANO, Kosme. "Kobie. El concepto de espacio en la filosofía y plástica del s. XX". *Revista de ciencias*, num. 1. Bilbao: Diputación foral de Vizcaya, 1983. p. 141.

DE DUVE, Thierry; et al. *Jeff Wall*. 1st ed., repr. (1ª ed., 1996). New York: Phaidon, 1998. 212 p. (Contemporary artists)
ISBN 0-7148-33495

Despertar de la meva habitació: [exposición] Centro Cultural de la Fundació "La Caixa", Octubre-Noviembre 1997. Granollers: Fundació "La Caixa", 1997. (Col·lecció d'Art contemporari)

DÍEZ OLAZABAL, Pedro; et al. *Encuentro de Arte Público. Ciudad de Arganda del Rey. Ardearganda 2001*, 18-24 Junio de 2001. Arganda del Rey (Madrid): Ayuntamiento de Arganda del Rey, Concejalía de Cultura, 2001. 71 p.

DRURY, Chris. *Silent space*. Introduction by Kay Syrad London: Thomas & Hudson, 1998
ISBN 0-500-09276-1

El espacio como proyecto, el espacio como realidad: 30 julio-1 octubre de 2000 = O espacio como proxecto, o espacio como realidade: 30 xullo-1 outubro 2000: XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Pazo da Cultura de Pontevedra, Facultade de Ciencias Sociais de Pontevedra. XXVI Pontevedra: Diputación de Pontevedra, DL 2000. 217 p.
ISBN 84-930924-9-5

Eva Hesse: [exposición] IVAM Centre Julio González, 10 Febrero-4 abril 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, DL 1993. 208 p.
ISBN 84-482-0106-x

Exit: imagen y cultura. Rosa Olivares (dir.). 2004. Madrid [s.l.]: Olivares y Asociados, 2000- 2004, núm. 4. ISSN 1577-2721

Félix González-Torres: [exposición] Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 3 Marzo-10 Mayo 1995; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 12 Diciembre 1995-3 Marzo 1996. Comisariada por Nancy Spector. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, cop. 1995. 227 p.

ISBN 84-453-1547-1

GARB Tamar; Jo GLENCROSS; y Janine ANTONI. *Mona Hatoum*: [exposición] Centro de Arte de Salamanca, 10 Julio-1 Septiembre 2002; Centro Galego de Arte Contemporánea, 3 Octubre 2002-5 Enero 2003. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2002. 143 p.

ISBN 84-95719-20-7

GOLDSWORTHY, Andy. *Wall at Storm King*. Introduction by Kenneth Baker. 1st ed. London: Thames & Hudson, 2000. 93 p.

ISBN 0-500-01991-6

Gordon Matta-Clark: [exposición] IVAM, Centre Julio González, Valencia, 3 diciembre 1992-31 Enero 1993. 1ª ed. Valencia: IVAM, Centre Julio González, cop. 1993. 405 p.

ISBN 84-482-0022-5

GRYNSZTEJN, Madeleine; Daniel BIRNBAUM; y Michael SPEAKS. *Olafur Eliasson*. 1st ed. New York: Phaidon, 2002. 159 p. (Contemporary artists)

ISBN 0-7148-4036-x

GUASCH, Anna María. "Minimalismo, blanco sobre negro". Blanco y Negro Cultural ABC. 24 abril 2004, num. 639, pp. 25-27.

HERKENHOFF, Paulo; Gerardo MOSQUERA; y Dan CAMERON. *Cildo Meireles*. 1st ed. London: Phaidon Press Limited, 2002. 160 p. (Contemporary artists/ Phaidon)

ISBN 0-7148-3858-6

Internacional situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol.2., (n.7-10 de la revista Internationale Situationniste; Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961) Madrid: Literatura Gris, 2000. p. 229-462

ISBN 84-931520-1-3(vol.2)

84-931520-0-5(O.C.)

Inventario: Revista para el arte: El aprendizaje y la enseñanza del arte. AMAVI, 2000, núm. 6. Madrid: Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes, 1999-2000. 243 p.

ISSN 1575-9970

Inventario: Revista para el arte: Espacios para el arte contemporáneo. AMAVI, 2001, edición especial núm. 7. Madrid: Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes, 1999-2001. 135 p.

ISSN 1575-9970

Inventario: Revista para el arte: Otras formas de producción y distribución del arte. AMAVI, 2004, núm. 10. Madrid: Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes, 1999-2004. 251 p.

ISSN 1575-9970

JOSELIT, David Joselit; Joan SIMON; y Renata SALECI. *Jenny Holzer*. 1st ed., repr. New York: Phaidon, 2001. 160 p. (Contemporary artists)

ISBN 0-7148-3754-7

La casa (que habitamos): [exposición] Centro Cultural “La Despernada”, 5 Julio-13 Septiembre 2001. Villanueva de la Cañada (Madrid): Ayuntamiento Villanueva de la Cañada, 2002. 47 p.

DE MIGUEL, J. “Gianni Vattimo define el arte como una dilatación de horizontes”. *Tribuna Complutense*, 1 marzo 2005. p. 21. (Área de Comunicación de la Universidad Complutense, Madrid).

MARÍN-MEDINA, José. *Los géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones*: [exposición]. Sala de exposiciones Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid y Obra social de Caja Madrid, 23 septiembre-31 octubre 2004. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004.

MUSEU DE CIÈNCIES NATURALS DE LA CIUTADELLA. *Els altres arquitectes= Los otros arquitectos= The other architects. Los otros arquitectos. The other architects*: [exposición] Museu de Ciències Naturals de la Ciutadella. Museo de Zoología de Barcelona, 3 Junio 2003-15 Abril 2004. Barcelona [s.a.]: Gustavo Gili; Museo de Ciències Naturals de la Ciutadella; Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona, 2003. 151 p.
ISBN 84-252-1557-9

OLIVARES, Rosa. “Un paseo por el otro lado del arte”. *Lápiz: revista internacional de arte*. Asociación de Editores de Información. 1997. núm. 137. p. 29.
ISSN 0212-1700

PASTORA. “Un cuaderno lleno de cuentos”. En: Pastora. *Disco Compacto*. Madrid [s.a.]: BGM Music Spain, 2003.

Pepe Espaliu: [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 Febrero-4 Abril 1994. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DL1994. 255 p.
ISBN 8430260262

PERÁN, Martí (dir.); Jacob FABRICIUS; y Jean-Charles MASSERA. *Arquitecturas para el acontecimiento*: [exposición] Espai d'Art Contemporani de Castelló, 10 Julio-15 Septiembre 2002. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 2002. 232 p.
ISBN 84-482-3151-1

Projects and proposals: New York City's Percent for Art Program: [exhibition] City Gallery, Department of Cultural Affairs, 2 Columbus Circle, New York City, January 21-March 4, 1988. New York City: Dept. of Cultural Affairs, c1988. 48 p.

Public art review. (winter/spring 1989). Vol. 1, no. 1. Minneapolis, MN: Forecast, [c1989-].
ISSN 1040-211X

Rebecca Horn. Textes de Rebecca Horn; avec Germano Celant, Stuart Morgan. Paris [etc.]: Réunion des Musées Nationaux: Guggenheim Museum, cop.1995. 366 p.
ISBN 2-7118-2972-3

Richard Serra. Sculpture 1985-1998: [exposición] The Museum of Contemporary Art de los Angeles, Septiembre 1998-Enero 1999; Museo Guggenheim Bilbao, Marzo-Octubre 1999. Bilbao: Museo Guggenheim, cop. 1999 (Göttingen: Steidl). 256 p. (Museum of Contemporary Art (Los Angeles). Exposiciones/ Museo Guggenheim Bilbao. Exposiciones)
ISBN 84-95216-00-0

Siah Armajani: [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, 30 Septiembre 1999-10 enero 2000; Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, 28 Enero-26 marzo 2000). Siah Armajani. Madrid: MNCARS, DL 1999. 205 p.

ISBN 84-8026-138-2

ISBN/ISSN NIPO, 181-99-030-1

SIMON, Joan. *Ann Hamilton*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2002. 280 p.

ISBN 0-8109-4160-0

Sublime: arte + cultura contemporánea 1.0. Integra diseño, comunicación, 2002, núm. 10 (Septiembre-octubre 2003). Gijón (Asturias): Integra Diseño i comunicación, 2002, 70 p.

ISSN 1695-6597

THOMPSON, Jon; et al. *Richard Deacon*. 2nd ed., rev. and expanded. London: Phaidon, 2000. 212 p. (Contemporary artists)

ISBN 0-7148-3949-3

Tom Carr: versus: [exposición] Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid, 2003. Comisariado y textos de Françoise Barbe-Gall. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, DL 2003. 156 p.

ISBN 84-9718-195-6

Toponimias: (8) ocho ideas del espacio: [exposición] Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa” (1 Febrero-10 Abril 1994). Barcelona: Fundación “la Caixa”, [1994?]. 188 p.

VON TRIER, Lars. *Dogville*. DVD. Dinamarca: Lions Gate Films, Zentropa Productions. 2003.

WEIR, Peter. *El Show de Truman (The Truman show)*. Película. USA, 1998.

WENDERS, Wim. *París Texas*. DVD. Berlín: Road Movies Filmproduktion GMBH, 1984